U d'/of OTTAWA
39003002192432

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/notessurlinterp00arna

JAN 5-1973

LA REPRÉSENTATION DE LA COMÉDIE CLASSIQUE

NOTES SUR L'INTERPRÉTATION DE MOLIÈRE

TRADITION ET TRADITION — LE SENS SECOND DANS MOLIÈRE — LA PLURALITÉ DES DÉCORS LA MISE EN SCÈNE DE « L'AVARE »

(Avec deux dessins de M. LÉO DEVRED)

PAR

JACQUES ARNAVON

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE (PRIX BORDIN)

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6e

Tous droits réservés

Université
THÈCA

AVANT-PROPOS

L'interprétation des comédies de Molière pose un très grand nombre de problèmes, et, dans les pages qui suivent, l'auteur n'a point prétendu les résoudre, ni même les énoncer tous. Il s'est contenté de réunir « quelques observations aisées... que le bon sens fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote » (1), *et qui tendent à réduire, voire à supprimer, l'artifice et la convention. A l'exemple de Molière qui conseille toujours de rester simple et sensé, de parler « humainement »* (2), *il s'est élevé contre la prétention, contre la recherche de l'effet, contre tout ce qui s'éloigne de la nature : il s'est efforcé de substituer à ces façons arbitraires la sincérité, la spontanéité, l'expression fidèle de la vie. L'art dramatique proprement dit s'est, en effet, attaché, depuis trois siècles bientôt, à rendre ces textes immortels avec beaucoup de zèle, de déférence, de bon vouloir, parfois avec le plus rare talent : mais peut-être, en accomplissant sa tâche, n'a-t-il pas*

(1) *La Critique de l'Ecole des Femmes*, scène VII.
(2) *L'Impromptu de Versailles*, scène I.

PQ
1860
A7
1865

toujours, autant qu'il l'eût fallu, secoué l'emprise professionnelle. Il voit Molière aux lumières des herses et de la rampe, sur le plateau, dans l'illusion du décor et du costume : nous voulons, nous, le contempler en plein soleil, dans le monde, et parmi les hommes.

Car, tout en demeurant rivé à son sol et à son époque, tout en conservant avec les choses et les milieux de son temps le contact le plus étroit, Molière se hausse à la généralité supérieure et immuable où se rejoignent la science et l'art, le savoir et le sentiment, et touche de si près à l'éternelle vérité que tous les âges et tous les peuples se sont lus, se lisent et se liront en lui. Ce don d'universalité, ce privilège d'expansion immédiate et illimitée appartiennent plus souvent, semble-t-il, aux génies scientifiques, philosophiques, musicaux qu'aux grands écrivains, parce que, chez ceux-ci, l'éclat de la forme éclipse quelquefois la beauté de la pensée, en sorte qu'ils ne sont plus accessibles qu'à un seul groupe linguistique : c'est ce qui se produit en France pour Racine ou La Fontaine, en Angleterre pour Milton ou Tennyson, en Allemagne pour Schiller ou Lessing, en Italie pour Leopardi ou Carducci, tous peu goûtés, en général, des publics qui ignorent le français, l'anglais, l'allemand ou l'italien. Au contraire, Molière, comme Dante, Shakespeare ou Gœthe, se libère sans effort de l'entrave, pourtant délicieuse, du langage, et nul ne peut, à la vérité, expliquer pourquoi. A l'entour des êtres qu'il a créés s'étend comme une zone enchantée dont nul ne soupçonne l'existence : une force rayon-

nante y agit, et elle transpose, sans qu'on s'en doute, les personnages dans l'idée pure tout en les maintenant dans l'univers le plus concret. Et l'humanité, s'appropriant ainsi Molière, le faisant sien, devient, avec lui, créatrice à son tour; fuyant le malheur, la laideur ou l'ennui, elle trouve en cette œuvre des apaisements, des joies, l'oubli de ses indignations et de ses dégoûts; dans le plus humble esprit prennent corps les rêves et les visions de l'auteur, et tout ce qui fut en lui image fugitive, inconsciente prévision ou pressentiment confus se projette dans le présent avec la vive couleur et l'inexorable précision du fait.

C'est, pour l'interprétation, un devoir absolu de marquer cet aspect unique du génie de Molière et, par conséquent, de s'en assimiler le caractère universel et constant. Non certes que le jeu en doive devenir pédant ou didactique! Pour entr'ouvrir devant un auditoire ce monde immense et peu exploré où nous font entrer le goût, l'intuition, le sentiment et non point le simple entendement ou la raison, pour douer de vie les impondérables et éclairer de quelques lueurs le mystère humain qu'ils révèlent, l'artiste a moins à comprendre, à savoir ou à vouloir qu'à sentir. L'intelligence, le talent, le travail, encore qu'indispensables, ne suffisent point ici; quand la perfection technique est atteinte, tout reste encore à accomplir : tel qui se montre au-dessus de l'éloge dans l'ordre matériel, quasi-manuel de l'art dramatique, échouera, en dépit de bruyantes approbations, faute d'avoir, par quelque mouvement intérieur de la personnalité, qu'on ne peut guère décrire ou

analyser, directement senti passer le coup d'aile du génie. Et c'est de ce passage, éblouissant comme un sillage de comète, que l'interprète, sous peine de trahir Molière, doit donner la pénétrante et durable impression. Dans le désespoir d'Alceste ou l'accablement de George Dandin, dans ces explosions de rire qui emportent, en de carnavalesques tourbillons, le Médecin malgré lui, les Fourberies, Pourceaugnac, le Mariage forcé, *et toutes les incomparables farces, — vraies épopées passées dans la comédie, — dans la satire, terrible et profonde jusqu'en sa gaîté, qui transperce de son couteau l'hypocrisie, l'avarice, l'égoïsme, les sinistres monomanies, retentit, comme certaines de ces sonorités cristallines et expressives qui semblent parfois perdues dans le fracas de l'orchestre et servent cependant de seul support au développement symphonique, une vérité si solide et si sereine qu'elle animera toute l'interprétation pour peu que l'artiste, sans intention spéciale d'ailleurs, y ait simplement songé au tréfonds de sa pensée. Que s'il ne l'aperçoit point ou la méconnaît, il aura failli à sa mission, son talent fût-il sans égal.*

Avec Molière, les innombrables procédés de la scène, l'immense appareil du métier, l'adresse et la variété de la pratique théâtrale, dont on se contente presque toujours et partout, n'aboutissent guère qu'à l'insuccès ou à l'éphémère succès, s'il y manque ce « lien spirituel » dont parlait Gœthe, sorte de « grâce » des prédestinés de l'art, qui permet à l'homme de saisir confusément le rapport qui l'unit à l'immanente Beauté.

NOTES

SUR

L'INTERPRÉTATION DE MOLIÈRE

TRADITION ET TRADITION

A la mort de Molière, la troupe qu'il avait formée et dirigée fut sur le point de se disperser. Le roi, circonvenu par l'intrigant Lulli, — on sait que « Jean-Baptiste » fut toujours égoïste et mauvais camarade, — lui donna le Palais-Royal. Privés de leur théâtre, les comédiens allaient être réduits, comme au temps des courses en province, à une vie de hasard, lorsque, grâce, dit-on, à l'activité de Lagrange, ils parvinrent à s'assurer, en face de la rue Guénégaud, au jeu de paume de la rue des Fossés-de-Nesle, un logis convenable : les meilleurs artistes de la troupe du Marais, qui fut dissoute, se joignirent à eux, et le 9 juillet 1673, donc à peu près cinq mois après la perte de leur chef, ils recommencèrent

à donner des représentations. Pendant sept ans, de 1673 à 1680, l'hôtel Guénégaud se trouva donc seul en face du puissant hôtel de Bourgogne, jusqu'à ce que l'ordonnance du 21 octobre 1680, réunissant les deux troupes, donnât naissance à la Comédie-Française.

Ces origines de notre plus illustre scène sont connues de tous et elles ne sont rappelées, en tête de cette étude, que pour expliquer comment un ensemble de principes et de règles concernant l'interprétation, auquel a été donné le nom de Tradition, avec un grand T, a pu être considéré comme remontant à Molière. Selon la doctrine généralement acceptée, cette tradition a été transmise, de bouche en bouche, de Molière jusqu'à nos jours ; elle nous apporte, du fond du dix-septième siècle, les instructions de Molière, que ses successeurs, formés à son école, ont tour à tour accrues et enrichies. Il faut reconnaître, en effet, que, depuis la fondation du Théâtre-Français, les comédiens détenteurs des mêmes emplois se sont suivis presque sans interruption, qu'ils se sont connus, ont été les élèves, souvent les parents, les uns des autres et ont pu par conséquent conserver un certain nombre de préceptes, dont quelques-uns datant de la glorieuse période 1658-1673 qui vit éclore toute l'œuvre dramatique de Molière. On ajoute qu'ils avaient toute qualité pour en suppléer d'autres, étant imbus des idées du maître et ne pouvant rien imaginer qu'il n'eût

certainement approuvé et qui ne fût dans son style.

Il existerait ainsi une sorte de loi non écrite, ayant pour fondement les volontés de Molière, recueillies et légitimement amplifiées par ses camarades et ses successeurs, et selon laquelle l'interprétation des pièces de Molière devrait être ordonnée ; loi absolue, disent les uns, parce qu'elle « dérive de la pensée même du poète communiquée à ses premiers interprètes » et qu'elle « éclaire l'ouvrage » en complétant chaque fois l'œuvre de l'auteur par le jeu du comédien (1) ; loi sans rigueur extrême, disent d'autres, plus modérés, qui conviennent que ce point de vue si strict n'est acceptable qu'avec des atténuations, avec ces « doux tempéraments », que le sage Cléante conseillait à Orgon dans ses égarements contradictoires. De ce nombre sont, semble-t-il, M. Émile Fabre, l'éminent administrateur général de la Comédie-Française, et M. Georges Berr, l'étincelant artiste, qui, comme directeur des études classiques, a présidé avec tant de savoir et de goût à l'organisation des fêtes du Tricentenaire (2) (janvier 1922).

L'adoption de l'une ou l'autre de ces thèses implique donc, à des degrés divers, l'acceptation de tout ou partie d'une pratique scénique qui

(1) J. Truffier, *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1920.

(2) Voir Émile Fabre, « le Troisième Centenaire de Molière », *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1921.

repose exclusivement sur la coutume, sur une coutume non codifiée cela va de soi, et cependant assez tyrannique, encore qu'elle n'ait d'autre base que le témoignage oral et soit, par suite, sujette aux déformations que la transmission purement verbale favorise inévitablement d'une génération à l'autre. Il est vrai qu'on peut compter, pour conserver la pureté des enseignements, sur le discernement, sur la probité artistique des gardiens de ce dépôt sacré. Aussi bien leur conscience n'est-elle pas en question, pas plus que leur talent. C'est sur le fond même de la doctrine que porte la critique, une critique où n'entre certes aucune intention systématiquement défavorable, mais qui désire simplement examiner avant de conclure. Elle se propose de demander à la tradition ses titres et d'en constater, s'il y a lieu, l'insuffisance. Cette tradition est-elle absolument sûre? L'œuvre en tire-t-elle un profit quelconque? Surtout, est-ce bien là la tradition? A côté d'elle, peu soupçonnée, aussi vénérable, mais infiniment plus ample et plus riche, en harmonie profonde avec le génie de Molière, n'existe-t-il pas une autre tradition, dont les signes apparaissent partout pourvu qu'on les veuille voir, et qui, elle, servirait à l'interprétation de guide infaillible et indiscuté?

I

Nous serions donc tenus de croire que les indications de Molière ont traversé deux siècles et demi, sans prendre la forme écrite, et sans subir la moindre altération. Notons qu'il y a quelque contradiction à invoquer d'une part les volontés de l'auteur, et, de l'autre, sous prétexte qu'ils dérivent sûrement de sa pensée, à faire état des effets obtenus par ceux qui se sont succédé, depuis la création, dans les divers emplois, et ont contribué à « compléter » son œuvre. Quelle longue et intime collaboration ! Elle ne laisse pas que d'inquiéter. Si l'on ne prend en considération que les directions données par l'auteur, il semble singulier, dans un tel état d'esprit, qu'on veuille suivre d'autres avis, même complémentaires ; et si, pourtant, les résultats obtenus après lui, et jusqu'à nos jours, dans la mise en scène et dans le jeu, sont dignes d'être conservés, peut-être faut-il penser que ce merveilleux témoignage oral, rapporté par des générations de comédiens, s'est révélé moins précis et moins « complet » qu'on ne l'avait présumé.

La pensée de l'auteur? Mais la prétendue tradition ne la connaît pas, et pour cause : cette tradition ne comprend qu'un ensemble d'habitudes scéniques que des interprètes célèbres ont imposées par leur talent et que, plus tard, pour les consolider par une consécration définitive, on a, sans le moindre calcul d'ailleurs, et en toute sincérité, fait remonter à Molière. C'est l'histoire de toutes les légendes et de la plupart des mots historiques. On ne manque pas de rappeler les relations d'amitié ou de parenté qui ont existé entre des artistes nommément désignés qui forment une longue et glorieuse lignée où apparaissent quelques noms plus illustres, comme, dans une chaîne de lumières éclairant un littoral, certains phares mettent, par intermittences, des clartés de soleil. Mais l'éclat de telles renommées ne peut rien changer au fait. Car si la volonté de l'auteur était l'objet d'un culte si scrupuleux, elle serait toujours et partout observée, surtout lorsqu'elle est, non plus fuyante et insaisissable comme les paroles, mais immuable comme l'écrit : or, on constate à cet égard une indifférence qui confond. Le texte de Molière, non seulement celui des pièces, mais celui des préfaces, des placets, des dédicaces, contient quantité d'indications intéressantes et fort précises. Cependant, ce témoignage irrécusable n'est point entendu : la tradition y a-t-elle même pris garde? Les exemples foisonnent. Faut-il mentionner le décor de *Tar-*

tuffe, un des plus vastes du théâtre? Dorine dit pourtant au vers 873 :

Madame va venir dans cette *salle basse*...

Orgon, comme on sait, était joué par un acteur sans barbe. Et Dorine dit encore aux vers 473 et 474 :

Quoi ! se peut-il, monsieur, qu'avec l'air d'homme sage,
Et cette large barbe au milieu du visage...

Tartuffe nous apparaît tristement, et même pauvrement, vêtu de noir, avec une physionomie hâve de neurasthénique. Or le texte précise qu'il « a l'oreille rouge et le teint bien fleuri » (v. 647) et qu'il est venu chez Orgon sans souliers, avec un habit valant six deniers (v. 64 et 65). Il est donc impossible que, choyé par Orgon qui est « fou » de lui (v. 195), et veut se dépouiller pour lui de toute sa fortune, le scélérat ait négligé de se nipper richement, aux frais de sa dupe, ne fût-ce que pour plaire à Elmire. Innombrables seraient ces cas d'infraction flagrante, si l'on voulait les recenser le crayon à la main en suivant le texte de Molière. Comment expliquer une telle attitude, cavalière à l'endroit de l'auteur et de ses volontés les plus clairement exprimées? Car si l'on en use ici fort librement avec Molière — dont cependant on déclare posséder les instructions et respecter la pensée — on n'en demeure pas moins fort intransigeant sur d'autres données dont il n'a

telle qu'elle est : un fauteuil est placé face aux spectateurs, et l'on joue *le Malade imaginaire* à Versailles, en 1674, dans le décor qui avait servi au divertissement donné par Louis XIV pour la conquête de la Franche-Comté. Le *Malade!* Celle des comédies de Molière où l'action, concentrée dans la chambre d'un maniaque, a le plus besoin de chaleur et d'intimité, où, pour qu'elle prenne son sens complet et sa portée, il faut une atmosphère familiale, où le heurt des intérêts, des passions, des égoïsmes en conflit se sente dans son acuité à la fois poignante et comique, au milieu des tisanes, des lavements et des pilules, entre des mineurs qu'on dépouille et un vieux sot qui ne pense qu'à lui. Déjà en 1668, on avait joué *George Dandin* dans le vaste décor de fontaines et de jardins qui avait servi au ballet du palais d'Alcine! Au reste il n'est pas contesté que la mise en scène « traditionnelle » à laquelle on voudrait conférer aujourd'hui une sorte de valeur impérative, date, dans la grande majorité des cas, non pas du temps de Molière, mais en général du milieu du dix-huitième siècle. Elle cesse donc d'être défendable dès qu'il est prouvé que le texte et le sens commun la condamnent.

D'ailleurs, même connue dans le plus minutieux détail, la volonté de l'auteur ne pourrait s'imposer telle quelle en ce temps-ci : les œuvres de Molière, comme tant d'autres dont le monde s'est nourri depuis des siècles, ont acquis une vie indépen-

dante de lui, une sorte de personnalité très nettement marquée et sur laquelle aucune emprise n'est possible, d'où qu'elle vienne, et prétendît-elle même s'autoriser du patronage de leur créateur. Les admirations, les appréciations, les jugements de tant de générations, le sens particulier qu'elles ont attaché tour à tour à ces comédies, cet ensemble indéfinissable de pensées et de sentiments, d'enthousiasmes éperdus ou de tranquilles émerveillements, d'éloges académiques ou d'acclamations populaires, toute cette somme de vouloir humain que l'intuition ressent plus que la connaissance ne l'analyse, a fini par faire corps avec chacune des pièces et par lui assurer une sorte de libre individualité. C'est la destinée de certains chefs-d'œuvre d'échapper ainsi à leur auteur, de le dépasser très vite et de poursuivre indépendamment leur carrière. Ceux de Molière, c'est un fait, ont connu cet étrange affranchissement. Les foules qui les ont applaudis et aimés les ont teints de couleurs magnifiques, que les années n'effacent pas et qui se superposent sans cesse pour former une inégalable patine ressemblant à celle du marbre antique. L'amour des masses captivées, l'hommage d'autres grands génies inclinés devant elle, ne pouvaient passer sur l'œuvre de Molière sans y laisser quelque éclatante trace. Les premiers admirateurs, même les plus fervents, comme Boileau, qui formulait mainte réserve sévère mais surprenait encore Louis XIV par la prééminence

qu'il reconnaissait à Molière, n'aperçurent peut-être dans ses écrits que le tableau charmant des mœurs contemporaines, l'étude approfondie des passions, l'esprit du dialogue, l'irrésistible force comique.

Mais déjà, avec ces beautés, les siècles suivants discernaient quelque chose de plus, que Molière n'avait sans doute point pressenti ni voulu fixer, mais qui cependant se révélait en pleine lumière, au vu de tous. De même, de sublimes monuments du passé apparaissent aux hommes, après avoir traversé l'histoire, comme gemmés de clartés, comme dorés par la caresse de regards innombrables. Le monde méditerranéen a contemplé pendant des millénaires les pierres du Parthénon, le soleil de l'Hellade les a teintées de fauve, et les règnes évanouis ont chargé de signification les piliers de la basilique de Reims. S'il en est aujourd'hui qui regrettent les frises neuves de Phidias ou les blocs fraîchement ciselés des artistes du treizième siècle, ils devront se résigner. Phidias et les humbles croyants anonymes qui parèrent les cathédrales sont dépossédés. Leurs œuvres les précèdent, et même les écrasent. Qui oserait comparer les mérites modestes d'un Rouget de Lisle et la gloire de *la Marseillaise*, en laquelle la nation, par les voix de ceux qui l'ont chantée à toutes les époques, a mis le souvenir de ses joies, de ses espérances, de ses angoisses? Aux heures mystérieuses où il

crée, l'artiste devient quelquefois l'agent docile et quasi aveugle d'un pouvoir secret qui le possède et le domine. Il ne voit pas, il ne sait pas alors lui-même ce que son œuvre contient, il n'en mesure ni la grandeur ni la lointaine portée. Son génie agit à son insu, comme la Moabite étendue dans la nuit, parmi les blés, qui ne « savait pas ce que Dieu voulait d'elle ». Qu'il s'agisse d'un hymne héroïque, d'une symphonie de Beethoven, d'un tableau de Rembrandt, des ruines croulantes de l'Acropole, ou du *Misanthrope*, la même vérité demeure : l'auteur n'est, parmi les adorateurs de ces merveilles, qu'un fidèle de plus, et son témoignage, qui mérite sans doute le respect, s'il est exactement connu, ne présente que peu d'intérêt au regard de l'œuvre elle-même.

II

L'interprétation peut heureusement puiser à d'autres sources. Le texte lui offre d'abord ses immenses richesses, jusqu'ici peu et mal explorées. Elle dispose aussi, et surtout, de la tradition, mais de « l'autre tradition », celle qui dépasse de beaucoup des habitudes de comédiens, leur talent fût-il voisin du génie, qui ne ressemble en rien à un inventaire de procédés de métier, et qui englobe et résume toutes les émotions, toutes les impressions, égrenées à travers le temps depuis les premiers essais de l'Illustre-Théâtre. Tradition de qualité rare et subtile, sans grande analogie avec celle dont le caractère est surtout technique et professionnel, tradition toute spirituelle qui vise à créer une atmosphère, un ensemble, un tout cohérent, où l'œuvre puisse briller dans son intégrale splendeur, où toutes les beautés soient également mises en valeur.

Assurément, l'observation de certaines règles que nul n'a jamais fixées, qui flottent vaguement dans l'air des coulisses, mais dont l'ancienneté, réelle ou prétendue, en impose, exclut mainte difficulté. L'application de principes rigides,

simples, peut en effet devenir quasi-mécanique et elle dispense de tout autre effort ; la vraie tradition, au contraire, s'inquiète peu de cette espèce de ritualisme théâtral d'où l'esprit est absent ; elle exige un sentiment artistique toujours en éveil pour tenter non plus de demeurer attaché, dans l'ordre matériel, à une certaine pratique scénique, mais plutôt de rester en communion constante avec l'œuvre elle-même, telle que notre époque la trouve dans son héritage intellectuel. Infiniment plus ample que la tradition littérale et anecdotique, elle suppose des connaissances étendues, un goût très pénétrant, une entière liberté à l'égard du présent où la mode et l'actualité déforment toutes choses, et à l'égard du passé dont l'influence, lorsqu'elle est aveuglément subie, n'est pas moins néfaste. Il y a partout, sans doute, à apprendre et à glaner : mais la représentation des chefs-d'œuvre de Molière, pour suivre la juste tradition, devra avant tout s'inspirer du sens profond de chacun d'eux ; car n'étant plus ni du dix-septième siècle ni du nôtre, ils sont en quelque façon sortis du Temps et ne sauraient être insérés à nouveau dans une époque quelconque sans danger de dégradation ou même de mort.

Si « l'insigne larron » auquel La Fontaine s'affligeait que tout fût soumis passe sur certaines œuvres sans les effleurer, les hommes changent, pendant qu'elles demeurent. Il s'ensuit pour elles

non point une existence continue qui ressemblerait à une jeunesse sans fin, mais une succession d'éclipses et de résurrections qui sont les caractéristiques magnifiques des vrais chefs-d'œuvre. Molière a connu tantôt le triomphe et tantôt le délaissement ; Racine, que l'on glorifie aujourd'hui, souffrait il y a cent ans du discrédit et même de l'injure ; que dire de Shakespeare, que l'Angleterre, pendant tant de règnes, ne put supporter que dans de fades adaptations et que Pope comparait à « un mulet qui ne porte rien et écoute le bruit de ses grelots » ! Quant au théâtre antique, ne surprit-il pas le public par sa richesse et sa beauté lorsque, après plus de deux mille ans, Sophocle fut remis à la scène !

A cette intermittence du succès, qui, lorsqu'elle dure, annonce infailliblement l'immortalité, il est une raison d'ordre général. Ne subsistent malgré le temps, adorés par certaines époques, négligés ou raillés par d'autres, que les auteurs en qui s'incarne un génie national. A ceux qui ont donné une forme et pour ainsi dire un corps à l'idéal latent dans l'âme d'un peuple, la grande apothéose est réservée, en dépit d'oublis passagers. Les épopées de la Grèce antique, œuvre collective d'une race, ne purent demeurer dans l'histoire avec la marque de cette ascendance multiple et diverse. Il fallait un seul nom à honorer ; il fallait une divinité qui reçût l'hommage de l'Hellade, et, pour l'accueillir, Homère naquit, bien après

ses poèmes, dans le cœur des hommes. Il a ainsi acquis une vie propre, que nulle exégèse, si parfaite qu'elle soit, ne lui saurait désormais ravir. Molière a embrassé plus encore que le monde connu de lui : car dans son immense création d'êtres viennent se ranger, au fur et à mesure des années, puis des siècles, tous les caractères : ils trouvent immédiatement leur place dans le cadre humain qu'il a créé, ils se soudent aux originaux, en sorte que la foule de ceux qu'il n'a ni rencontrés ni même soupçonnés prédomine et finit par submerger la société forcément restreinte de ses contemporains.

Les types qu'il peignit, individus doués d'une vie que l'on constate sans pouvoir ni l'analyser ni l'expliquer, possèdent en même temps un sens synthétique qui les grandit au delà de toute conception et leur donne droit de cité dans toute civilisation passée ou future ; ils sont en quelque sorte compréhensifs, aptes à traduire les penchants ou les aspirations d'époques différentes. Tartuffe eût pu vivre dans le royaume imaginaire de la puissante bouffonnerie rabelaisienne et il n'est, hélas, pas moins vivant dans notre temps présent. La création dépasse ici la réalité, qui s'élève peu à peu et tend vers elle sans l'atteindre. Grâce à ce divin privilège, que nul n'a possédé au même degré, qu'il s'appelle La Bruyère, ou Balzac, ou Flaubert, Molière a coloré chacun de ses personnages de nuances

spécifiquement françaises, il leur a conféré une personnalité, et la nation se reconnaît sans hésiter en eux, les sages et les fous, les rêveurs et les gens pratiques, les hommes de la campagne et ceux de la ville, les généreux et les égoïstes, les sincères et les hypocrites, Cléante et Orgon, Alceste et Philinte, Pierrot et M. Josse, Clitandre et Don Juan, Henriette et Tartuffe ; mais, dans ce cortège multicolore où ne semble passer, en une course éperdue, que la société d'une époque avec ses tares, ses vertus, ses ridicules, se retrouve aussi, et contrairement aux apparences, une humanité si peu fictive, si profondément conforme à la vie universelle que l'expérience confirme tous les jours l'exactitude du tableau.

Que, par la représentation, l'on prétende localiser très étroitement ces chefs-d'œuvre dans le Temps, et leur beauté se perd, puisque cette pérennité secrète dont ils sont doués ne se peut manifester. En enfermant Molière dans le siècle de Louis XIV par une fidélité trop scrupuleuse à une tradition purement professionnelle, on s'expose à le trahir, on le découronne et on le rapetisse, on l'appauvrit, et la piété littéraire se fourvoie. Celle-ci doit en effet rendre toujours plus aisé l'exercice de ce pouvoir de perpétuelle renaissance, particulier à Molière, qui permet à chaque génération de redécouvrir ses œuvres, de les réinterpréter dans un nouvel esprit, de se voir et de se lire en elles, de les pénétrer, sans

s'en douter, de ses propres idées, de ses sentiments, même de ses passions, parce que le génie national y trouve son archétype, y prend une forme accessible et familière. En Molière flotte, comme le disait Hugo de Shakespeare, « le vaste songe éternel » : et chaque âge peuple ce songe de rêveries différentes qui subsistent, et se mêlent sans se détruire.

Gardons-nous donc de tenir cette œuvre en lisière en lui imposant l'armature rigide de la tradition de métier. Usons, au contraire, à son égard, d'une liberté intelligente, dont les façons franches et aisées vont de pair avec le respect, et rappellent moins l'obéissance passive d'un enfant que la filiale déférence d'un adulte. Il n'y a qu'une fidélité de façade à s'attacher à la stricte observation des coutumes ou singularités de vie des aïeux : le devoir est de perpétuer leur plus haute tradition morale et leur vertu. Pour préserver cette auréole qui brille autour de Molière et croît chaque jour en éclat, il est quasi sans intérêt de savoir si tel jeu de scène, tel décor, tel geste, tel costume, telle note sont bien « ce qui se fait » et surtout « ce qui s'est toujours fait » : car ce sont vraiment là de ces « règles dont on embarrasse les ignorants » et que l'auteur a repoussées avec une sorte de dégoût (*la Critique*, sc. VII).

Cette tradition de métier, qui a pris peu à peu comme un aspect de chose jugée, et dont la tyrannie est subie avec docilité, ou résignation,

comme si l'on était absolument tenu d'en accepter le caractère irrévocable, Molière en eût parlé sans antipathie spéciale mais certainement sans aveuglement ni obstination. Il s'est exprimé avec trop d'indépendance au sujet d'Horace et d'Aristote pour que nous doutions de ses sentiments à l'endroit de tous préceptes, systèmes, règles et autres « chicanes où on veut assujettir le goût public », et qui empêchent de se « laisser prendre aux choses ». Une mise en scène conforme à la tradition vraie ne se souciera point de reproduire des procédés de représentation consacrés : suivant l'avis de Molière, elle s'efforcera de n'avoir « ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule », et cherchera simplement à dégager pour tous le sens de l'œuvre, impartialement, honnêtement, sans aucun système, ni désir d'orienter l'interprétation dans une direction préconçue.

On s'est plaint, par exemple, de la déformation de certaines comédies par l'exagération de la note grave, mise à la mode par Gœthe. « Ses pièces touchent à la tragédie, elles saisissent, et en cela personne n'ose l'imiter », écrit l'auteur allemand le 12 mai 1825. Ainsi la force comique se serait affaiblie, pendant que le jeu s'alourdissait, rendant l'œuvre méconnaissable. M. Truffier (1) a cité à ce propos de charmants vers de Banville

(1) Article cité.

sur la *Muse au sourire effronté*, qui serait seule digne de chanter Molière. En 1851, les poètes protestaient déjà, paraît-il, contre « l'esprit nouveau » qui s'attaquait à lui. Mais quelle voix avait donc loué la « mâle gaîté si triste et si profonde » et l'amour de Molière pour « l'âpre vérité »? C'était bien aussi un poète de quelque talent, encore qu'il rimât moins bien que les Parnassiens. Quand, en juillet 1840, il relevait chez Molière le « grand et vrai savoir des choses de ce monde », il lui décernait un éloge qu'eût volontiers accueilli celui qui voulait « entrer dans le ridicule des hommes » (*la Critique*, sc. VII) et auquel, vraiment, rien n'a échappé de ce qui palpite dans le dedans des âmes, où tout n'est certes pas bouffonnerie. Et Musset n'eût-il pas été choqué d'une interprétation qui, le rire passé, n'aurait laissé dans le cœur aucun trouble, aucune émotion? Voilà encore un élément de cette tradition immatérielle, qui doit prendre la place de l'aride et improductive tradition de métier.

Il existe chez nous, moins depuis quelques années sans doute, mais encore beaucoup trop, et surtout dans les milieux qui touchent au théâtre, une tendance assez regrettable à se contenter de l'aspect superficiel des choses. Or ce penchant n'a nulle part de plus funestes conséquences que dans l'art de la scène qui a pour mission de représenter la réalité dans les œuvres qu'il interprète et ne saurait avoir la prétention de faire un tri parmi

les événements ou les sentiments, écartant les uns, en forçant d'autres, de façon à conserver une tonalité uniforme, unicolore, comme si la vie, dans sa mouvante complexité, permettait une classification si simpliste.

Ainsi, les acteurs sont amenés à se contenter des apparences d'une pièce, de ses dehors, pour ainsi dire, et se dispensent de regarder plus loin, où il y a cependant un monde de pensée. Le sonnet d'Oronte, les manèges de Célimène, les transports de Tartuffe, les ladreries d'Harpagon sont assez peu de chose en soi, si l'on n'y met quelque signification intérieure, si l'artiste se contente de rendre, même en perfection, ce qui est écrit, sans y joindre un je ne sais quoi qui laisse le public prêt à la méditation. Il y a bien là en effet autre chose, et Molière lui-même en eût été surpris. Il ne voyait sans doute en Célimène qu'une coquette, en Harpagon qu'un bouffon, en Alceste qu'un « atrabilaire amoureux » fort plaisant, en Arnolphe qu'un « ridicule », en Argan qu'un pantin. Mais notre sentimentalité a perçu, dans les ombres qui rehaussent ces portraits, des reflets, des rayons qui les éclairent d'une tout autre lumière. Quelle pauvre anecdote que *le Misanthrope*, si nous n'y lisions que l'histoire d' « une méchante femme et d'un méchant sonnet » ! Derrière ces apparences anodines, un drame apparaît : on entend résonner à travers la grande forêt humaine comme un déchirant cri

de regret et même de désespoir, le cri de l'homme de bien qui veut combattre pour sa chimère et qui, lorsqu'il la voit blessée à mort, conserve encore en elle sa foi ardente de croisé.

Si d'ailleurs ce comique amer, ou même ce tragique, se montre au public sans aucun voile et comme nu, s'il est rendu avec une telle vigueur que le spectateur en soit étreint et oppressé, l'effet sera manqué, par exagération d'une note juste ; il faut ici non pas forcer une couleur, mais simplement éviter d'en éteindre aucune. Que si, par contre, l'un quelconque de ces chefs-d'œuvre, sans même se muer en bouffonnerie ou en charge, est maintenu à dessein dans une constante tonalité de comédie, si l'on y voit défiler des acteurs déclamant, dévidant, — si bien que ce soit, — les couplets, multipliant les effets, jouant « au public », se contentant de rires faciles et sans arrière-goût, la trahison envers Molière sera plus flagrante encore. Une tradition intelligente exige que les interprètes, même dans les situations les plus plaisantes, demeurent en contact avec l'œuvre tout entière, avec l'esprit général qui l'anime, de façon que leur jeu en soit dans une certaine mesure influencé, enrichi, et que sous les cascades du rire, le spectateur sente vaguement passer le souffle haletant de la vie, où les genres ne sont point tranchés.

Dans la manière de représenter la dernière scène du *Misanthrope*, cette antinomie des deux doctrines se manifeste avec éclat. L'une se cantonne

dans un comique étriqué ; l'autre laisse vivre la pièce avec son pathétique étrange, mêlé de sourires, qui lui donne un si poignant accent de vérité. Pour peu qu'on analyse l'interprétation courante de ce morceau célèbre, on cesse de s'étonner des critiques dirigées contre ce dénouement : la fadeur écœurante et l'ennui qui s'en dégagent dépouillent cette page sublime de sa grandeur et de son attrait.

La rupture s'est accomplie et, selon le simple bon sens, le public s'attend à la sortie du personnage qui n'est pas là chez lui, c'est-à-dire d'Alceste. Or c'est Célimène qui doit sortir, le texte le prescrit. Pour dissimuler cette invraisemblance les interprètes avaient imaginé toutes sortes de jeux et de mouvements ; le plus célèbre est le coup d'éventail de Mlle Mars. Les trois autres personnages patientaient entre temps jusqu'à ce que la coquette fût partie, pour reprendre le dialogue ! Rien de plus conventionnel et de plus froid. Enfin, cette Célimène, que Molière eût sans doute appelée, comme la Climène de *la Critique*, « la plus grande façonnière du monde », se décide à franchir la porte, une fois les rites accomplis. Alceste reprend alors haleine et lance par-dessus la boîte du souffleur sa réplique finale qu'il enfle sur le mot « liberté » du dernier vers, comme s'il était, pour le moins, Mirabeau apostrophant Dreux-Brézé. Après quoi, il disparaît, toujours par la porte du fond, pour permettre à Philinte et à Éliante de nous régaler,

avant la fin, de deux vers plats et insignifiants. Ce n'est pas un rideau qui tombe sur cette scène pourtant magnifique, c'est un éteignoir.

C'est là un exemple typique des déformations infligées à la beauté par une prétendue tradition qui fait tomber l'art du théâtre dans le mécanisme le plus matériel. Molière a parlé d'observations « sur ce qui peut ôter le plaisir » que l'on prend à certains poèmes. Il serait peu honnête de détourner cette remarque de son sens mais on en serait, en vérité, parfois tenté lorsqu'on constate les ruines qu'une véritable manie de conservation non raisonnée a accumulées dans notre comédie classique. Du dénouement du *Misanthrope* ainsi figuré, il ne sort rien, ni de grave ni de plaisant, mais simplement une fastidieuse incohérence.

Pour prendre contact avec la vie, pour toucher au réel que Molière a marqué d'un si puissant relief, il est indispensable de s'affranchir ici des conventions arbitraires qui étouffent ce chef-d'œuvre et paralysent à la fois l'acteur et l'auditeur. Le texte et la vraisemblance imposent un décor de soir, de plein air, et d'été ; de soir, parce que, jouée en un jour, cette pièce ne peut s'achever avant neuf ou dix heures du soir au plus tôt, si l'on suppose que le premier acte a eu lieu le matin et que l'après-midi a été rempli par la réception de Célimène, les visites d'Alceste aux maréchaux, etc... ; de plein air, parce qu'à moins d'absurdité Célimène ne peut sortir de scène tout

en restant chez elle qu'en quittant son jardin pour rentrer dans sa maison : si elle sort d'un appartement le public aura toujours le sentiment qu'elle va au dehors, ce qui est inadmissible ; le décor de jardin et l'heure nocturne permettront d'envelopper la séparation des amants de flou et de mélancolie ; pousser une porte et s'esquiver sans dire un mot, c'est sot, glacé, inintelligible ; d'été, enfin, parce que le texte précise la saison, vers 577-578 :

Damon le raisonneur, qui m'a, ne vous déplaise,
Une heure, au grand soleil, tenu hors de ma chaise.

Dans ce cadre où les nuances s'estompent, l'action perdra cette dureté de contour, cette rudesse, cette sécheresse presque squelettique que lui imprime la froide mise en scène traditionnelle. Sans outrer naturellement les effets ni tomber dans l'opéra, en demeurant sobre, simple et juste, on obtiendra le fondu et la perfection que mérite cette insurpassable merveille.

Ce souci de tout exprimer dans l'œuvre de Molière et de ne pas porter exclusivement la lumière sur un aspect de la pièce, soit le comique, soit le grave, d'éviter en même temps le drame et la bouffonnerie mais d'en laisser subsister assez, au premier ou au second plan, pour que le spectateur sente confusément que ni l'un ni l'autre ne sont éternels parmi les hommes, demeure avec une certaine liberté du décor, du mouvement et

du jeu, que règlent le texte, l'histoire et la vraisemblance, la caractéristique de la vraie tradition et doit se retrouver dans l'interprétation de toute l'œuvre.

Ainsi, rien d'immuable et de stéréotypé, point de partis pris d'école, ni de conservations entêtées : des formules souples et changeantes, un art subtil et concentré et qui ne se laisse point réduire en maximes scolaires. La tradition spirituelle vise à maintenir la comédie de Molière dans le réel, dans l'humain, dans la vie et hors du théâtre, à en respecter beaucoup plus la grandeur intérieure que l'apparence sensible, à la traduire en fonction des idéals qu'elle contient. Ces pièces sont toutes comme diaprées de lumière et d'ombre, les teintes lumineuses prédominant naturellement de beaucoup, ou contribuant à former un mystérieux clair-obscur ; et ce n'est pas là une des moindres difficultés de l'interprétation, car les artistes, souvent esclaves des genres et des emplois, se confinent volontiers dans l'un d'eux et perdent insensiblement la notion de la vie. Comme ils parviennent très fréquemment, dans la voie choisie, à une éblouissante virtuosité de métier, le public, qui les applaudit et que leur jeu fascine et séduit, finit par en oublier la pièce ou n'aperçoit de celle-ci qu'une petite facette qui chatoie, tandis que d'autres restent dans l'ombre.

Si les égarements de la jalousie chez Arnolphe, de la vanité chez M. Jourdain, de l'égoïsme chez

Argan, si les cruelles déconvenues de George Dandin, les « bourles » de Sbrigani, ou les explosions d'Harpagon, après avoir fait fuser le rire, ne provoquent pas chez le spectateur quelque angoisse, si le tableau de ces familles allant à la dérive sans salut possible lui est présenté sans une seule note grave l'incitant à une réflexion fugitive, la représentation est entièrement appauvrie et faussée. Pour servir intelligemment Molière, un effort en ce sens, même insuffisant, vaut plus que toute la fidélité du monde à de sacro-saints principes concernant la manière d'offrir un clystère ou de recevoir un coup de bâton.

III

Cet hommage intégral dû à Molière n'est possible que s'il s'établit entre l'interprétation et la réalité un contact direct, de telle sorte que ces incarnations, si fréquentes dans le théâtre moderne parce que les acteurs y parviennent avec une relative facilité, se retrouvent dans la comédie classique. Le nombre des Tartuffe dont le souvenir mérite d'être conservé est fort grand : mais c'est toujours le rôle qui dépasse l'interprète au lieu que celui-ci se hausse à celui-là. Où est l'artiste qui, sans rien perdre de la configuration typique du personnage, de sa valeur synthétique, en accentuera en même temps la vivante individualité, fera agir, respirer devant nous l'aventurier, l'escroc, le repris de justice, installé dans une famille de riches bourgeois pour la dépouiller? Parmi des centaines d'Alceste, le théâtre n'a peut-être pas encore produit un homme, un simple homme, dont l'humeur provoque de la gaîté, mais dont le noble rêve, perpétuellement déçu, n'amène sur le visage des spectateurs qu'un mélancolique sourire. On a connu d'innombrables

misanthropes, comiques, dramatiques, raisonneurs, prédicants, exaltés, romantiques, bourgeois, mais toujours plus ou moins asservis à une école, à la tyrannie d'une école au lieu de tendre à une fusion parfaite des personnalités et à une animation totale du type.

Cette résurrection de figures sublimes qui ont trop longtemps séjourné dans le désordre des plateaux, sous la lumière factice et blafarde des herses, ne peut s'opérer que par une absolue fidélité à l'esprit du texte, aux données de l'histoire et à la logique, une complète liberté étant laissée au metteur en scène pour le décor, l'éclairage, le costume, le jeu, les attitudes, les intonations, etc., dès l'instant qu'il conserve l'atmosphère, clarté fluide qui enveloppe le chef-d'œuvre et qui peut, à la moindre maladresse, s'évanouir sans retour, comme, au plus léger frôlement, la poussière bigarrée d'un papillon.

La reconstitution de la représentation originale ne peut, à cet égard, rien produire de durable. On a tenté cette expérience : on a reproduit ces lointaines premières, avec la scène encombrée de seigneurs, la toile de fond insignifiante, le lustre, les chandelles, les intermèdes, etc... De tels essais ont pu amuser, pendant un instant, une élite blasée, ou fatiguée des excès et des inepties de la mise en scène moderne, ou encore attirer quelques dilettantes curieux d'imprévu. Quoique louable en soi, ils attestent une étrange incompréhension

de l'œuvre et de tout l'immatériel dont elle est environnée.

Replacer ces comédies à leur naissance, les priver de la carrière de gloire qu'elles ont parcourue depuis leur origine c'est déjà les diminuer, les dépouiller de leurs parures. En art, rebâtir, c'est-à-dire intervenir en pygmées dans l'œuvre colossale du Temps, est à la fois puéril et éphémère. Puéril parce que le résultat sera nécessairement artificiel, d'ordre tout inférieur et matériel : témoin tant de discutables restaurations, comme celles du château de Pierrefonds ou de la cathédrale de Cologne. Éphémère parce que ce passe-temps de délicats ne sera jamais goûté par le grand public et restera dans le domaine des distractions archéologiques.

Aussi bien y a-t-il ici plus qu'une faute de méthode : l'erreur est fondamentale et porte sur la nature même des hommages que l'on doit rendre à Molière. Ce n'est pas *le Misanthrope* du 4 juin 1666, représenté au Palais-Royal, ni le *Tartuffe* du 8 novembre 1665 joué au Raincy chez la princesse Palatine et plus tard le 5 février 1669 devant le grand public, ni *les Femmes savantes* du 11 mars 1672 qui vont poursuivre leur course à travers l'histoire : ce sont les œuvres elles-mêmes, ayant chacune une personnalité et une destinée propres, souvent fort différentes de ce que fut la pièce à la représentation originale, et qui sont d'autant plus riches de signification que le juge-

ment des hommes les aura pour ainsi dire fécondées pendant plus de siècles.

Si donc l'on s'écarte, et avec raison, d'une reconstitution de la première représentation, il est manifeste qu'on peut encore moins se laisser lier par des pratiques, des méthodes imaginées depuis cette époque. Se conformer, pour jouer Molière, aux principes qui furent en honneur en 1720, ou 1780, ou 1820, paraît à peu près dépourvu de sens. C'est bien là cependant ce que fait la prétendue tradition, celle qui fait état de cette illumination du texte que des comédiens, détenteurs d'arcanes sacrés, auraient réalisée infailliblement par leur jeu et auraient été fondés à perpétuer d'âge en âge.

On institua, ainsi, d'abord, un décor. A la place du tréteau encombré du Palais-Royal et de sa pauvre toile de fond, on mit une sorte de salon anonyme, désert, assez laid, avec trois ou cinq portes et des chaises alignées le long des parois. Rien qui retînt le regard ou qui signalât la présence, en ce lieu désolé, d'êtres vivants : pas un bibelot, pas un objet familier, pas un bahut, pas une armoire, un canapé, une bergère, une gravure, un vase de fleurs, pas même une table, à moins qu'il ne faille y asseoir un notaire ou y dissimuler un mari. Pas une fenêtre ! Jamais. Pourquoi? Mystère. Les personnages de Molière étaient condamnés à vivre dans des habitations sans autres ouvertures que des portes, sans autre ameublement que des

sièges placés en file indienne contre les murs, et à s'y entretenir, debout, sans presque se mouvoir, et sur le ton le plus compassé, de choses cependant fort naturelles.

Au lendemain de la suppression des places de scène (1756), la composition d'un tel décor représentait un grand progrès. L'idée de créer un rapport de vraisemblance permanent entre le cadre et l'action commençait de se faire jour : le tréteau devenait un théâtre. Mais le luxe du milieu du dix-huitième siècle sembla de l'indigence un siècle et demi plus tard. Il fallait alors comprendre qu'un changement s'imposait et que le théâtre devait à son tour se transformer en un vrai logis ; mais la tradition veillait : le triste décor demeura obligatoire, imposé, et tout projet en vue de le modifier eût choqué comme un sacrilège ou une absurdité.

Cependant, le texte était là, qui réclamait clairement beaucoup de choses : pour observer la tradition qui n'en accordait aucune, on n'écoutait point. Qu'il fallût le plein air, une pièce petite et basse, une galerie, un vestibule, une terrasse, la solution était toujours la même : c'était toujours l'éternel salon sans fenêtres, aux chaises alignées, retentissant comme un pas-perdus, haut comme une nef d'église, monotone comme l'ennui. Pour conserver cet affreux local, on n'hésitait devant aucun sacrifice et l'on heurtait ouvertement le sens commun : on en arrivait ainsi à

installer dans l'appartement même de Célimène, qui est sortie, trois jeunes seigneurs qu'on croyait bien élevés et qui, pendant tout un acte, conversent librement chez elle, se querellent, puis se retirent sans l'avoir attendue ; à représenter toute *l'Ecole des femmes*, même la scène des Maximes du Mariage, sur une place dite publique, mais où il ne passe jamais personne ; à jouer, dans *Tartuffe*, la scène osée de la séduction en une sorte de vaste appartement ouvert à tout venant, si bien qu'on est surpris d'entendre Elmire déclarer :

> Et c'est par où je puis, sans peur d'être blâmée,
> Me trouver ici, seule, *avec vous, enfermée.*

L'émotion de cette jeune femme paraissait, par la suite, bien sotte, lorsqu'elle s'alarmait des exigences de Tartuffe qui veut « sans quartier les choses qu'il demande », et, plus tard, lorsque, à peine remise de sa frayeur, elle s'indignait contre Orgon pour avoir failli « attendre jusqu'au bout ». Tartuffe ne semblait pas moins naïf, en ce lieu public, de solliciter des satisfactions si complètes et si immédiates. Qui contestera qu'ici le texte et la prétendue tradition ne se soient diamétralement opposés? C'était pourtant à la tradition qu'on se conformait sans hésiter.

Qu'était-elle donc, cette tradition, pour faire ainsi violence aux œuvres elles-mêmes? Était-elle de ces règles, que raille Molière dans *la Critique*, « dont on nous fait les plus grands mystères du

monde »? Même pas. La base historique en était fragile, l'utilité quasi nulle, mais elle faisait précédent et les administrations perdraient la raison plutôt que d'en violer un. Toute initiative en vue d'un changement devenait alors une hérésie choquante, et qui produisait un tel effet de scandale qu'on ne songeait même pas à l'examiner. Regrettable état d'esprit, en vérité, alors que l'interprétation devait ne se préoccuper que de rester étroitement solidaire de l'œuvre, sauf à se modifier profondément et avec une entière liberté dès que la nécessité en serait devenue évidente. Ce système scénique désuet, discrédité, mais d'une résistance encore toute bureaucratique, c'est-à-dire formidable, était peut-être supportable grâce au talent des interprètes, à leur diction pure, à la sûreté, à l'excellence de leur métier ; qu'on les remplaçât par des artistes, non pas même médiocres ou ordinaires, mais seulement d'une moins belle classe : l'insuccès était certain.

Nos provinces en témoignent : le classique ne s'y peut acclimater. Or, que Molière ne puisse être joué qu'au Théâtre-Français est proprement inadmissible. Sa gloire devrait être sans doute plus éblouissante rue de Richelieu que sur tout autre scène. Mais de même que d'autres grands maîtres, Shakespeare, ou Gœthe, ou Ibsen sont devenus familiers à des nations entières parce que leurs œuvres étaient couramment interprétées partout et de façon à imprégner l'esprit public, comme l'école le

fait chez nous, par exemple, pour les fables de La Fontaine, il conviendrait que Molière s'imposât partout, en France, que le pays fût pour ainsi dire baigné de son génie, ce pays que, pendant douze ans, avant de revenir jouer à Paris il parcourut avec son « essaim chantant d'histrions en voyage », et dont il aima les horizons, les aspects variés, les dialectes et les mœurs. Avec la mise en scène traditionnelle, cette diffusion de la pensée de Molière est impossible ; son œuvre est enclose en un sarcophage glacé, au fond d'une salle de musée déserte, où de rares visiteurs viennent la contempler d'un regard curieux ; mais elle ne sert pas à la formation et à l'éducation de tout un peuple.

Rien, d'ailleurs, de moins surprenant. Étrangère à toute vérité, que ce soit à la représentation originale, qu'elle ne reconstitue pas, ou au milieu même que la comédie évoque et qu'elle ne reproduit pas davantage, la tradition de métier tire la pièce hors de la vie. Elle en fait exclusivement une chose de théâtre, un assemblage de rôles et d'effets. Et les interprètes, quel que soit leur talent, ne peuvent matériellement réagir contre une telle déformation, mortelle à l'œuvre : comment pourraient-ils incarner des êtres vivants alors qu'au préalable on a extrait l'action du monde sensible et qu'on l'a installée en une sorte de cité imaginaire sans aucun lien avec la réalité? Célimène toujours dans son même salon, tout *Tartuffe* dans un unique local et tant d'admirables morceaux de vie humaine

toujours garés dans le même logis de hasard, c'est comme un défi à Molière et aux acteurs, fussent-ils de génie, qui le jouent.

Lorsque furent mises à la scène certaines tragédies antiques ou inspirées de l'antiquité, l'idée de les représenter sur un proscenium semblable à celui du théâtre grec, avec son mur de scène, ses colonnades et ses portes, paraît n'être venue à personne. Encore moins a-t-on songé à pourvoir les acteurs de masques et de socques, qui auraient obtenu un grand succès d'hilarité. Une telle reconstitution eût pu à Orange ou dans l'Athènes moderne intéresser quelques archéologues. Mais ressusciter Sophocle ainsi, c'était ne lui assurer qu'une gloire de quelques jours. Cette hypothèse n'ayant pas été examinée, on a, comme le prescrivaient la logique et le bon sens, pris les indications du texte et de l'histoire, à l'exclusion de toutes autres, et l'on s'est efforcé de situer l'action dans son milieu véritable. On a ainsi composé des décors d'apparence antique, palais ou paysages, et si l'on a parfois insuffisamment réussi, la faute n'en est pas au principe qui était juste, mais à l'application qui fut maladroite. Le succès, éclatant, surprit même le public dans *Œdipe*, et l'expérience parut concluante.

Il en va à peu près de même pour Molière. Il doit être représenté dans un esprit d'absolue fidélité à son œuvre, c'est-à-dire aux divers sens de son texte, celui qui se montre et celui qui se

dissimule, ou ne transparaît que par intermittences, celui que les générations ont souvent découvert et que l'auteur n'a pas soupçonné, tous désormais fixés sur ce porphyre en couches successives comme les alluvions de la gloire. Cette fidélité à une tradition qui est, celle-ci, d'une inaltérable pureté, implique une harmonie parfaite du décor, du mouvement, de la lumière, du costume, une fusion complète des multiples éléments de la représentation.

Ainsi le spectateur sera conduit à une jouissance artistique d'une qualité si fine et si rare qu'il demeurera à la fois fasciné et libre de son jugement. Sous le rire, il percevra quelque mélancolie et peut-être entendra-t-il l'écho effacé et lointain d'un sanglot; à travers l'éclatant majeur, résonnera, rapide, frémissant, fugitif, l'appel douloureux d'une modulation mineure; par delà des apparences froides et conventionnelles, la grande satire claquera d'un bruit sec et dur, tandis que sur cet univers un grand souffle de liberté et de pitié passera en purifiant les êtres et les choses : une gaîté, en somme, immense comme un océan humain dont les vagues se poursuivent et se brisent, avec la chanson joyeuse du vent ou son murmure grave : un rire retentissant, dominateur, triomphal et une souffrance qui se tait, sans qu'on puisse pourtant l'oublier : l'étincellement miroitant et divers de la vie.

IV

Libres de la mise en scène, serons-nous fondés à pousser jusqu'aux extrêmes, et ayant écarté la restauration archéologique, à supprimer le décor? C'est là la conclusion à laquelle aboutit l'école dite du Vieux-Colombier que dirige avec tant de talent M. Copeau. Sous prétexte de respecter l'œuvre, de ne « vouloir que la pièce en elle-même et pour elle-même », d'obliger le public à faire un effort de localisation, et pour lui éviter toute distraction, on se contente du « tréteau nu ».

Ce système n'exclut pas tout décor ; mais il le réduit à presque rien et n'accepte sur le plateau que des objets réels dont on puisse faire le tour, qui soient ce qu'ils sont. Ainsi se trouvent bannis le décor panoramique et le faux relief, de même que les jeux de lumière ; quand un personnage éteint la lampe ou la bougie, l'obscurité devient complète. Il va de soi que la rampe est supprimée ; l'éclairage est assuré par deux projecteurs placés à trois ou quatre mètres de hauteur. On s'efforce d'évoquer le décor, un parc à l'aide d'un arbre en pot, un salon avec un fauteuil, un intérieur avec deux chaises et une table. On prétend, en

un mot, forcer l'illusion et demander au public une telle concentration de pensée que toute l'attention dont il est capable converge vers la pièce. Ainsi le spectateur est contraint de réfléchir, et, d'une manière générale, l'art dramatique est orienté vers la probité. Le jeu devient alors presque tout : il doit, à lui seul, peupler la scène déserte, un peu à la manière de Scapin qui, tenant dans son sac Géronte pantelant, remplit la scène d'une armée imaginaire de spadassins par la verve de ses apostrophes, la vivacité, l'entrain et la variété de ses exclamations.

Cette troupe a obtenu des résultats du plus grand prix. Mais ceux-ci attestent les qualités des artistes plus qu'ils n'établissent l'excellence de la formule. Vouloir supprimer l'illusion dans l'art dramatique alors que cet art repose précisément sur un ensemble d'illusions, c'est vouloir unir les contraires. « L'art ne peut donner la chose même », dit avec raison Victor Hugo, opposant « la réalité selon l'art et la réalité selon la nature ». Ce truisme rappelle à la raison des innovateurs qu'emporte aux extrêmes la passion de se libérer de conventions gênantes ou absurdes. Or c'est là qu'est justement l'absurdité : la convention du théâtre peut — et doit — être comprise et appliquée autrement : cette geôle deviendra habitable, agréable même, mais nul ne s'en évadera. Représentation implique illusion : l'équation est insoluble.

Au reste, dans un pareil programme, l'effort ne saurait être circonscrit : pourquoi ne porterait-il que sur le décor et sur le jeu? Les costumes, les accessoires, les figures ne diffèrent guère au Vieux-Colombier de ce qu'ils sont dans le théâtre ordinaire : le plateau est vide, mais autour d'un banc ou d'une table, on joue en costumes somptueux, d'ailleurs d'un goût fin et sûr ; les figures sont faites avec soin, les accessoires fort exacts. Ce choix surprend. Si deux faux buis en caisses représentent un parc, il n'y a aucune raison pour changer ailleurs de procédé et pour placer sous les yeux du public une danseuse magnifiquement ajustée, les mets d'un repas, le vin d'une collation, des cigares, etc., ce qu'on voit couramment au Vieux-Colombier. Où donc est le principe?

Le décor panoramique lui-même est parfois toléré. La fausse verdure qui servit de froid et incompréhensible décor à *la Coupe enchantée* n'est ni belle, ni utile ; elle gêne le spectateur au milieu de la plus délicate jouissance artistique. Tout en rendant hommage aux mobiles excellents de cette école qui entend élever et assainir un art tombé présentement plus bas qu'il ne fut jamais, et qui, dans une certaine mesure, y réussit, grâce à sa persévérance et à son talent, il faut donc reconnaître que ces doctrines ne sont pas susceptibles d'applications amples et fécondes. M. Copeau a joué et fait jouer du classique, et avec succès ; mais, le jour où, fidèle à son système, il mettra

sur son plateau sec et dépouillé Tartuffe et Elmire, Henriette et Clitandre, ou encore Don Juan, Sganarelle et M. Dimanche, il appauvrira Molière et empêchera le public de s'approcher de lui librement, de vibrer à sa voix.

Ce parti pris de dénûment procède — semble-t-il — d'un vague désir de revenir aux origines et de l'idée que le décor étouffe la pièce et distrait l'attention du public. Assurément, le décor, tel qu'on le présente le plus souvent, finit par déformer la pièce ou même par l'écraser. Et ceci est en effet inadmissible. Mais en le supprimant on n'arrive guère qu'à accroître la difficulté. Qu'on en imagine un qui soit juste, étudié, minutieusement exact dans le détail, aussi conforme que possible à la réalité, et la pièce en sera magnifiquement rehaussée. Si, cédant à ce penchant à la simplification qui tourne un peu à la manie, on voulait, selon la logique, appliquer le même principe au costume, aux accessoires, aux visages, dans quel ridicule ne tomberait-on pas ! Peut-être même cette école originale, mais malheureusement extrémiste, doit-elle ses incontestables succès au prudent maintien de ces conventions-là : dans ce Sahara, ces oasis rafraîchissent, reposent. Sur ces planches arides, un costume chatoyant vous réconcilie avec la vie, et avec le Théâtre.

Malgré la sincérité et le sentiment artistique de l'interprétation, les doctrines défendues par le

Vieux-Colombier paraissent surtout accessibles à une élite : or Molière mérite des acclamations plus vastes. Et lui, le prince du rire, ne saurait les recueillir aujourd'hui sous le hangar froid et incolore où l'on prétend abriter sa muse.

Un autre procédé scénique pourrait, on l'a du moins pensé, assurer à l'œuvre de Molière le retentissement universel auquel elle a droit, et donner de longs échos aux applaudissements qu'elle provoque. C'est celui de l'école dramatique fondée par M. Gémier. Cette très intéressante tentative, due à l'initiative d'un artiste dont l'esprit de recherche, le goût et la féconde invention sont sans cesse en éveil, repose sur la collaboration des artistes et du public, dans la mise en scène, en vue d'obtenir une communauté de pensée entre le spectateur et l'auteur, et d'attribuer aux apprêts matériels qui forcément enveloppent une action dramatique un sens psychologique ample et profond.

Ainsi se justifient, dans ce système, le mélange incessant des interprètes et des assistants et l'effet massif des foules. La mise en scène cesse ici d'être un auxiliaire : on pourrait dire d'elle qu'elle joue, elle aussi. Complétant l'effort des acteurs, elle concourt à créer une atmosphère propice où l'œuvre prend sa pleine signification, ce qui se produit surtout quand c'est M. Gémier lui-même qui a réglé les mouvements. Les résultats, parfois merveilleux par la finesse des effets,

le fondu, l'extraordinaire justesse des proportions, ont ébloui le public, notamment dans *le Marchand de Venise* de Shakespeare.

Malheureusement, la mise en scène, dans cette école, sort fréquemment de son rôle. Ce n'est point assez de dire qu'elle joue, elle crée ; et lorsqu'elle a découvert d'heureux effets, il leur est beaucoup sacrifié. On se rappellera la belle scène qui terminait *le Marchand de Venise* aux représentations organisées par M. Gémier. Elle manque dans le texte de Shakespeare. Or de telles libertés, peu admissibles, font sortir l'interprétation de son cadre ; elle tombe dans l'arbitraire et on en arrive bientôt aux arrangements, aux restaurations, aux prétendus perfectionnements dont tant d'œuvres ont souffert. En outre, si l'on peut, à tort du reste mais du moins sans déchirer des oreilles françaises, infliger à un auteur étranger des coupures ou des additions, qui oserait allonger, émonder, rapiécer un auteur français, et surtout Molière? Le caractère souvent artificiel et trop systématique des innovations semble aussi appeler mainte réserve. Supprimer la rampe présente des avantages : substituer à cette inévitable rampe un escalier obligatoire ce n'est guère que passer d'une tyrannie à une autre.

Dans toutes ces initiatives se révèle un besoin de libération : on se rend confusément compte que le théâtre contemporain souffre d'entraves,

qu'il est arrêté dans son développement et comme bâillonné ; et l'on aspire à quelque indépendance. Cette volonté d'affranchissement conduit les uns à une dénudation complète de la scène, rappelant un peu le *logeion* du théâtre antique, les autres à cet escalier de scène qui finit par servir à toutes les situations, au risque de provoquer le rire à faux. Mais dans l'une et l'autre de ces écoles intéressantes, sympathiques, et probablement fécondes après qu'elles se seront dépouillées de ce qu'elles ont présentement d'extrême et d'outrancier, le champ de l'action demeure imprécis. Sous peine d'échec, toute théorie de la mise en scène, surtout dans la comédie classique, doit prendre pour base le texte et lui obéir : une méthode qui consisterait à poser d'abord la mise en scène et à y accommoder ensuite la pièce, de gré ou de force, ne pourrait mener à des résultats durables.

Une mise en scène vraiment libre, sans système préconçu, résolue à ne connaître que l'œuvre elle-même, avec ses richesses séculaires et son histoire, se prononcera sans aucun parti pris sur l'utilité de retenir certains procédés ou d'en instituer de nouveaux. Conduite par le seul souci de porter au plus haut degré possible l'illusion de la vie, elle s'efforcera, sans prétendre le moins du monde avoir dit le dernier mot, en laissant la porte ouverte à toutes initiatives qui s'inspireraient des mêmes principes, de placer la pièce

dans le milieu qui est le sien, c'est-à-dire non pas sur les planches nues du Palais-Royal de Molière, ni non plus dans le local pauvre, monotone et laid de la soi-disant tradition, encore moins sur les tréteaux de nos écoles nouvelles, mais bien dans le cadre exact où auraient évolué normalement les types décrits.

Le simple bon sens, la commune raison n'auraient jamais ordonné qu'on logeât tout le théâtre d'un auteur dans le même décor, comme l'a fait la coutume avec son antichambre à trois portes. La mise en scène libre écoutera ces avis de la plus élémentaire logique, elle suivra le texte qui, pour chaque pièce, fournit des indications différentes, indications qui sont ouvertement violées si l'on adopte un décor unique. Au lieu de se poser ces questions inutiles, et même pernicieuses : Que faisait-on du temps de Molière? Qu'a-t-on fait depuis? le metteur en scène, muni d'une documentation irréprochable, et ayant scruté le texte à fond, montera la pièce en toute liberté. Les données de la tradition de métier ne seront examinées qu'une fois ce travail achevé. Et quand la pièce, située dans son atmosphère propre, aura atteint ce degré de perfection dans la représentation que la langue du théâtre appelle « pièce au point », la vraie tradition, celle de la fidélité toute spirituelle qu'on doit à l'auteur, aura été respectée et observée.

C'est en accueillant un projet de mise en scène

de *Tartuffe* établi dans cet esprit par l'auteur des présentes lignes et en l'appliquant de la manière la plus originale que M. Antoine, en 1907, à l'Odéon, tenta, pour la première fois, de présenter au public une comédie classique débarrassée de la gangue épaisse qui l'enserre. Cette initiative, grâce à l'admirable homme de théâtre qui l'adopta et la réalisa, fut appréciée par la critique, et, d'une manière générale, l'essai provoqua de l'intérêt. M. Antoine se proposait de monter d'autres pièces selon le même programme, notamment *l'École des femmes*, pour laquelle il avait imaginé un ingénieux décor à jardin suspendu, dont il eût fait un chef-d'œuvre de mise en scène. Au premier plan se voyait une ruelle du Paris ancien, le long du mur de soutènement : au-dessus de ce mur sous les fleurs et les plantes grimpantes apparaissaient le jardin et la maison d'Arnolphe. Selon les scènes, les acteurs jouaient dans la ruelle ou dans le jardin. L'arrêt de ces tentatives a reculé le triomphe de la vraie tradition : son heure devra cependant sonner avant peu.

C'est dans la délicate question des unités que la mise en scène va user d'abord de sa liberté reconquise. L'unité de lieu nous lie-t-elle encore? Qui le soutiendrait? Elle n'aurait pour nous quelque valeur que si Molière avait expressément déclaré y être attaché, s'il en avait parlé avec la chaleur et même la passion qu'il met par exemple à défendre les droits de la Comédie. Or, rien de

pareil. Si Corneille a souffert de cette tyrannie, si Racine l'a subie plus tranquillement, Molière y a songé tout juste pour en rire, dans *la Critique*, où toutes les règles sont si spirituellement raillées. Il faut noter que l'unité de lieu le gênait peu : l'observer ne soulevait pratiquement aucune difficulté puisque le décor n'existait pas sur son théâtre.

On oublie trop que cette règle, qui a aujourd'hui pour nous un double sens, n'en avait guère qu'un au dix-septième siècle. Pour nous l'unité de lieu implique d'une part un décor unique, mêmement agencé, de l'autre un ensemble d'indications fournies par le texte et confirmant ce décor : la règle a pour ainsi dire à la fois une valeur matérielle et morale. Au temps de Molière, cette obligation matérielle qui consiste à placer sous les yeux du spectateur un certain décor et toujours le même, est pratiquement inexistante puisqu'il n'y a pas de décor ; seule demeure l'obligation morale : l'auteur est tenu de respecter la règle dans la composition dramatique. Or, même ici, l'on constate sinon l'hostilité, du moins la parfaite indifférence de l'auteur.

Les expositions sont à cet égard — et c'est une de leurs beautés — des plus vagues. Alors que les tragiques précisent soigneusement le lieu de l'action, Trézène ou Aulis, le temple, le sérail ou le palais, Molière laisse courir sa pensée et ne prend aucun souci de spécifier d'un mot si, comme le dit la liste des personnages, « la scène est à Paris »

et où. A y regarder de près, il est même aisé de discerner, à quelques expressions échappées à la plume de l'auteur, que l'unité de lieu n'est pas dans son esprit. Et son public y pensait encore bien moins que lui. Il ne portait aucune attention à la disposition matérielle de la scène. Celle-ci était, il faut s'en souvenir, à peine sortie du tréteau de foire qui, par définition, est sans décor et comme anonyme, en sorte que l'unité de lieu se trouvait admise pourvu qu'elle ne fût pas ouvertement et intentionnellement contredite. C'est trop dire que Molière l'a omise : il l'a, en fait, ignorée comme une de ces règles « embarrassantes » qu'il a si plaisamment tournées en ridicule et il a laissé son public libre de réfléchir à ces difficultés toutes scolastiques, s'il en était friand, ou même de l'accabler de ses critiques pour ne s'en être pas soucié, si la « cabale » voulait faire état de tels arguments.

Notre liberté de mouvement se trouve, de ce fait, très profitablement accrue. Nous qui avons à représenter des pièces dans un décor et non devant une toile et sous un lustre, nous n'avons plus à rechercher si une règle est observée, à la manière d'un juge qui contrôle l'exécution d'une loi et frappe les contrevenants. Un tel état d'esprit est, Dieu merci, devenu pour nous incompréhensible. Une seule préoccupation nous domine : établir un rapport permanent de vraisemblance entre le texte et le décor.

Là où l'unité de lieu ne soulève aucune objection sérieuse à ce point de vue, il n'y a aucune raison pour l'écarter. Mais elle sera admise non parce qu'elle est unité de lieu mais parce qu'elle est sensée. Là où ce principe singulier, (que par une déformation et une amplification assez suspectes d'un court passage de la *Poétique*, on a prétendu faire remonter jusqu'à Aristote et dont l'extraordinaire fortune s'explique assez mal), déchire le texte et froisse la simple raison, la mise en scène l'abandonnera sans la moindre hésitation.

Ni *Tartuffe*, ni *le Misanthrope*, ni *l'Avare*, ni *les Femmes savantes*, ni *l'École des femmes* ne peuvent entrer dans un décor unique. Les comédies de Molière qui le supportent sont rares. Mais la tradition s'en préoccupait peu et ces chefs-d'œuvre étaient jetés, sans aucun essai en vue d'opérer entre eux quelque distinction, dans le même décor, comme les mets les plus délicats dans la même assiette. Car, extraordinaire aggravation de l'unité de lieu, on l'a réalisée — et au dix-huitième siècle seulement comme il a été indiqué — d'une manière uniforme. Les décors de toutes les grandes comédies étaient pratiquement interchangeables : celui du *Misanthrope* pouvait servir à *Tartuffe*, celui de *Tartuffe* au *Bourgeois*, celui des *Femmes savantes* à *l'Avare*, etc. ; c'était toujours le même salon à trois ou cinq portes, à peine différencié par la couleur des lambris ou tapisseries.

Le décor changé, le travail commence à peine. Si, dans ce cadre nouveau, le riche Orgon n'est pas vu chez lui, Célimène dans son luxueux hôtel, Harpagon dans sa demeure d'usurier qui réussit, Philaminte dans son cabinet d'étude, Arnolphe dans son jardin ou la ruelle qui le borde, la mise en scène est manquée : on empire la situation au lieu de l'amender. La mise en scène dans les décors nouveaux devra épouser la pièce jusqu'en ses moindres contours, de façon qu'elle soit unie à elle comme un vêtement de coupe et d'adhérence parfaites. C'est là le signe que la tradition, telle qu'il la faut concevoir, a bien été comprise et suivie.

Sans aller jusqu'à l'exagération du détail archéologique, le metteur en scène pourra faire reproduire avec soin un intérieur du dix-septième siècle, un jardin, une terrasse, un vestibule, ou un de ces riches cabinets que les demeures des grands seigneurs ou des bourgeois opulents contenaient fréquemment. Il ne serait pas sans péril de pousser à l'extrême le souci de la vérité, et quelque fantaisie, voire quelque poésie, de cette poésie, où, dit Aristote, il y a plus de vérité que dans l'histoire, ne messiéraient point ici. La liberté artistique se meut dans le vraisemblable et non dans le vrai. Située dans son milieu, l'œuvre retrouvera son atmosphère et on la verra s'y épanouir comme une fleur dans l'eau. De nouveau la vie circulera dans ces corps transis et les hommes revivront.

L'application de ces principes entraîne des conséquences d'une grande portée. C'est la transformation totale de l'extérieur visible de notre comédie classique, c'est la disparition des oripeaux dont depuis le dix-huitième siècle elle a été affublée. Crise, en somme, analogue à celle qu'elle subit, lorsque de la scène indigente des origines, de cette scène-couloir où il n'y avait rien, elle passe vers 1756-1760 à la scène sans public et pourvue d'un semblant d'ornementation. Quittant ce logis de hasard, elle entrerait maintenant dans sa demeure véritable où l'harmonie complète est atteinte par le parallélisme parfait, l'union intime, l'interpénétration réciproque de la pièce et de la mise en scène, succédant à une disparité choquante qui faisait jusqu'ici songer à une toile de maître indignement encadrée et placée dans un faux-jour.

Ce changement d'apparence frappe et séduit instantanément même les plus prévenus. Voici, par exemple, *le Misanthrope*. Le vieux salon monotone est mis au rebut. Au premier acte, on verra, dans la belle lumière d'un matin d'été, la terrasse de Célimène. C'est, auprès de son hôtel qui ressemble probablement à celui des comtes de Toulouse rue de la Vrillière, ou de Croizat place Vendôme, ou de Longueville rue Saint-Thomas-du-Louvre, ou Bretonvillier sur le quai d'Alençon, un grand espace clair bordé de balustres, avec escalier descendant vers le jardin. L'hôtel lui-

même est vu du public avec la voûte carrossière conduisant à la cour d'entrée : c'est par là qu'arrivent les personnages et en particulier Oronte. Un valet lui a appris, à la porte, et nous le voyons l'interroger, qu'

Éliante est sortie et Célimène aussi...

Les trois scènes du premier acte se jouent dans ce décor clair et gai, et l'invraisemblance qui résulte de ce dialogue chez Célimène, hors de sa présence, se trouve parfaitement dissimulée. Les trois actes suivants se placent tout naturellement à l'intérieur de la maison de Célimène, dans quelque pièce de réception, richement et élégamment meublée, et qu'éclaire une grande fenêtre ouverte sur le jardin. Dès que le rideau se lève, cet appartement donne au public une première idée du milieu de Célimène, de sa vie brillante et adulée, de son rang social, de ses goûts mondains, et situe l'action. Et le dernier acte se passe à la nuit, dans le parc mélancolique. Célimène, passagèrement accablée d'un chagrin d'enfant gâté, reprend le chemin de la maison dont les hautes baies illuminées l'appellent, comme la clarté attire les phalènes : elle retourne à son salon, qui se repeuplera demain d'autres adorateurs, tandis qu'Alceste descend lentement vers la ville nocturne en jetant aux étoiles, d'une voix douloureuse et sur un ton de doute, son pathétique défi.

Tartuffe est plus rebelle encore que *le Misanthrope* à l'unité de lieu. Dès qu'on la supprime — ce fut une des conclusions les moins contestées de l'expérience de 1907 — il semble que la pièce ressuscite.

Comme *le Misanthrope*, comme *Tartuffe*, *les Femmes savantes*, *l'École des femmes* doivent être représentées en plusieurs décors ou en des décors doubles. *L'Avare* y gagne aussi et peut-être *le Bourgeois gentilhomme : le Malade imaginaire* au contraire paraît fait pour un seul décor à condition que cette chambre d'Argan soit meublée comme il convient, évoque les journées de réclusion près du feu et des tisanes, les nuits d'insomnie dans quelque lit à baldaquin où ce n'est point la maladie qui fait trembler le patient mais la crainte qu'elle ne survienne, les visites fréquentes de Fleurant et de Purgon, les soins intéressés de Béline, les mystères de cette alcôve où l'on cache vingt mille francs en or et dix mille en billets au porteur, en un mot la chambre qu'Argan ne quitte pas et qui lui sert à peu près à tout, même à recevoir et à faire de la musique, ce pour quoi, par parenthèse, un clavecin serait indispensable.

La suppression de l'unité de lieu, caractéristique de la mise en scène libre, c'est-à-dire fidèle à la tradition bien entendue n'est, on le voit, pas un principe. Tant s'en faut. Elle est nécessaire dès que le texte l'exige : là où il tolère l'unité, le décor unique demeure. La mise en scène libre

ne se sent liée que par le texte et par son esprit ; elle n'obéit à aucun parti pris d'école et ne connaît que l'œuvre qu'elle a exclusivement pour objet de défendre et de servir ; elle apporte ses solutions sans examiner au préalable si elles sont conformes ici à des habitudes que défend mal une demi-ancienneté, là à des innovations que défendent moins bien encore des systèmes rigides et uniformes. Ces points ne lui importent pas : c'est dire que de l'étude seule de la pièce doit dépendre le maintien ou la suppression des unités. Le principe, s'il y en a un ici, est précisément d'aborder le travail de mise en scène sans se soumettre, avant le contact avec la pièce, à des contraintes que le texte et le sens commun n'imposent pas.

A ce programme de bons esprits ont opposé la volonté expresse de Molière. Ils font état des indications figurant dans *le Médecin*, dans *Don Juan*, dans mainte comédie-ballet, où le changement de scène est ordonné, et en concluent que Molière tenait à l'unité de lieu chaque fois qu'il ne la supprimait point. Cette objection tombe dès qu'on songe à l'inexistence de la mise en scène chez Molière.

La formule « Le théâtre représente... » a, sous sa plume, un sens entièrement différent de celui qui lui est attribué. Elle n'implique aucune plantation de décor ou agencement de meubles et d'accessoires : elle fait simplement allusion à la toile de fond. Elle équivaut à inviter les garçons

de scène chargés du rideau et des chandelles à dérouler telle ou telle toile. Comment prétendre qu'au temps de Molière on pouvait attacher le moindre prix à cette simple phrase alors que, comme on l'a vu, chez le roi, où il était à souhaiter cependant que l'œuvre apparût sans défaut, on acceptait que son *Malade* en tête duquel il avait inscrit « le théâtre représente une chambre » fût représenté dans un décor de fantaisie, sans aucune ressemblance avec une chambre? De plus, dans le même *Malade*, il viole ouvertement, et sans l'annoncer au préalable, l'unité de temps puisque l'acte Ier se termine le soir et que l'acte II se joue le lendemain matin (acte Ier, scène x, dernière réplique, scène xi et intermède).

La mise en scène conçue comme une auxiliaire directe, comme une collaboratrice de l'interprète, comme un facteur à la fois matériel et psychologique de la représentation, était inconnue de Molière. C'est un apport nouveau pour lequel il est vain de chercher son approbation ou sa désapprobation, de même que Mozart ne saurait être consulté sur les progrès réalisés par les constructeurs des pianos qui servent aujourd'hui à jouer ses sonates. Les pratiques scéniques du passé, depuis Molière jusqu'à nos jours, ne doivent être retenues que si elles s'harmonisent parfaitement avec l'œuvre telle que les siècles nous la transmettent, à savoir enrichie dans son sens et sa portée de tous les suffrages qu'elle a recueillis, de toutes les admi-

rations qu'elle a suscitées. C'est là la seule tradition qui se puisse observer sans trahir Molière et la liberté qu'elle institue ne connaît d'autres limites que celles qui résultent du texte lui-même, librement et raisonnablement interprété.

L'indépendance absolue à l'endroit des unités de lieu et de temps ne suffirait pas à la mise en scène libre. Elle implique aussi des modifications fondamentales du jeu, du costume, du débit.

Les comédies de Molière sont jouées actuellement dans un mouvement souvent trop rapide. Telle scène d'un rythme vif dans *les Fourberies*, *Pourceaugnac* ou *les Fâcheux* ne portera évidemment sur le public que si l'interprétation conserve cette allure bondissante et preste du dialogue, ce cliquetis des ripostes et, parfois, comme dans les malédictions de Purgon ou le couplet de Scapin sur les « détours de justice », ce lyrisme du comique. Mais cette rapidité ne saurait devenir une règle. On s'est accoutumé à ne jamais jouer seules les pièces de Molière, même celles qui ont cinq actes. On les découpe en deux tranches, deux actes d'une part, trois de l'autre, séparées par un entr'acte. Et c'est ainsi que deux mille vers environ de Molière (*Tartuffe* 1 962 vers ; *Misanthrope* 1 808 ; *l'École des femmes* 1 795 vers ; et avec *la Critique* 2 500 lignes) ne sont pas considérés comme pouvant former un spectacle, alors que pour d'autres auteurs, et avec raison, on se

contente de longueurs bien moindres (*les Burgraves* 1 894 vers).

Une telle hâte ne peut se justifier. La beauté du texte, dont le détail est admirable, même dans des rôles sacrifiés, devrait l'interdire. Ce détail devrait ressortir naturellement, sans effort, et frapper le spectateur en faisant balle au lieu de se perdre dans une récitation pressée et par conséquent mal écoutée. La scène des portraits, par exemple, où malgré l'abandon de l'entretien, toutes les nuances sont à marquer, où chaque personnage cité par Célimène ou ses visiteurs apparaît vivant sous la large et vive esquisse qui en est tracée d'un maître coup de crayon, cette scène est menée d'un train d'enfer comme si la hâte devait nécessairement aller de pair avec l'esprit.

Cette précipitation est funeste. D'abord la clarté en souffre. Le spectacle, au dix-septième siècle, durait peu, deux heures à peine, en général de 5 heures à 7 heures de l'après-midi : ainsi la concision, la sobriété s'imposaient aux auteurs. Là où nos modernes s'étalent complaisamment, instruisant patiemment le public, revenant plusieurs fois sur le même point afin d'être sûrs que le spectateur les comprend et les suit, les classiques passaient rapidement, notant un simple trait, résumant en une ou quelques lignes une idée, un fait. Leur texte est lourd de richesses, gros de sens, de « millions de mots », dont il n'y a pas à rire ici, et qui nourrissent de leur suc cette langue magni-

fique. Or, notre public n'est plus habitué à saisir ainsi à la volée et en une fois, surtout quand les formes ont vieilli. Sa compréhension est lente, il lui faut du temps. On peut le regretter, mais c'est un fait. Ainsi, dans *Tartuffe*, l'histoire de la cassette, dépôt d'Argas, criminel d'État, est malaisée à suivre si les interprètes ne la relèvent pas par un jeu lent et détaillé. De même, dans *le Misanthrope*, il y a maint détail auquel le public ne prête aucune attention : l'histoire du procès avec le « franc scélérat », le récit de la réconciliation d'Oronte et d'Alceste.

Ces négligences tiennent en grande partie à la vitesse exagérée du mouvement : gênés comme par un métronome caché qui les pousserait de son implacable tic-tac, obsédés par l'obligation de se conformer à la tradition de métier, les artistes, malgré leur talent, se figent dans un rôle, sans y rien mettre d'aisé, de souple et de vivant. Habitués, dans le théâtre moderne, à dessiner un personnage sans se presser, parce que les occasions faciles abondent, la brièveté des rôles classiques les déconcerte : ou, du moins, s'ils y sont rompus, c'est précisément du *rôle* qu'ils ont acquis l'habitude, alors qu'on leur demande de rendre la vie du *personnage*.

Pour que, malgré les archaïsmes et une versification souvent assez pauvre, le spectateur ne perde pas l'illusion de la réalité, une certaine lenteur est nécessaire, et elle entraîne de la liberté dans le

ton et l'attitude, avec de nombreux silences et changements d'intonation entre les répliques, dans les répliques, et même dans les vers. Cette régularité monotone du dialogue, contraire à la vérité, fatigue l'auditeur, l'empêche d'entrer de plein cœur dans l'action, lui rappelle incessamment que tout est fiction dans ce qui lui est présenté. Le jeu ne se rapprochera de la vie que si les acteurs animent le dialogue, en varient les aspects à l'aide de la voix, des attitudes, de mouvements aisés à imaginer, et que la scène, enfin habitée, pourra favoriser, alors que le plateau désert nous condamnait éternellement au « déclamé », non pas, si l'on veut, au grand style de la tragédie, mais à quelque chose d'analogue, de plus atténué dans le ton, mais d'identique dans le principe.

Libres, ou plutôt délivrés, il faut que les personnages vivent sur la scène, y créent le frémissement de la conversation non entendue, fassent entre eux des apartés, s'appuyent aux meubles, s'asseyent, regardent par la fenêtre, écrivent, cousent, lisent, déplacent des objets, méditent par moments, sans rien de factice ni de conventionnel, suivent et commentent le texte par les expressions du visage et du corps, s'affranchissent en un mot de cette pompe d'opéra, de cette fausse majesté qui présentement les tient si fort éloignés de la nature.

La variété dans le costume les y aidera beaucoup. Célimène, toujours dans le même vêtement

d'apparat, quelle que soit l'heure, l'après-midi en train de recevoir des visites ou de se quereller avec Alceste, ou le soir après dîner à l'instant de la séparation ; Tartuffe toujours sous son froc noir ; d'autres le chapeau sur la tête, bien que, selon la convention actuelle, ils soient dans leur propre logis ; une sorte de typification, de standardisation de l'ajustement qui fait que ces hommes et ces femmes entrent en un moule obligatoire dont il leur est interdit de sortir, voilà qui contribue à écarter la spontanéité et le naturel ! Les hommes et les femmes du dix-septième siècle variaient comme nous leur habillement. Pour quelle raison les transformerait-on en poupées dont le vêtement est déterminé une fois pour toutes? Le choix du costume doit, au contraire, être réglé d'après l'heure, la saison et les diverses phases de l'action.

Reste enfin la grande question de la diction. Malgré le bon vouloir d'excellents artistes, le ton ronronnant n'a pas disparu : une mise en scène libre et vivante ne peut l'admettre. Le danger inverse, d'ailleurs, n'est pas moindre : réciter le dialogue de Molière avec la mollesse de prononciation et d'accent chère au théâtre moderne équivaudrait à le massacrer. Il y a une certaine note, très difficile à saisir et à tenir durant toute une pièce avec une intensité égale chez tous les personnages pour que la tonalité générale soit conservée sans dissonance ; elle consiste à res-

pecter le rythme, dans les vers ou la prose, mais en le dominant, en le maniant avec aisance comme font ces musiciens qui paraissent en user librement avec la mesure, alors qu'ils l'observent au contraire avec le plus grand scrupule.

Pour arriver à de tels résultats, une compréhension parfaite du texte est nécessaire, permettant, à l'insu de l'auditeur à qui tout doit sembler spontané, de l'émailler de nuances, d'en faire ressortir certains détails, d'en voiler d'autres, de donner à certaines phrases ou à certains mots tantôt la valeur d'un *cantabile*, tantôt la sonorité adoucie d'un accompagnement. Une voix simple et juste, sans monotonie, un naturel absolu, une prononciation pure et nette ; une articulation claire et bien affirmée, qui n'a pas honte d'elle-même, tous ces dons du comédien, Molière les réclame impérieusement. Car l'acteur doit remplir ici cette tâche exceptionnellement ardue, de jouer à la fois dans le temps de l'auteur, dans le nôtre et pour le temps à venir. Quoiqu'ils ne disent rien qui ne soit dans leur situation, les personnages de Molière « ne peuvent parler pour eux sans répandre des lumières », et l'expérience « qui coule de leurs lèvres, sans effort, donne de la profondeur, sous une forme facile, à toutes leurs pensées ». (Nisard.) Seuls, des interprètes ayant du cœur, du savoir et du talent seront en mesure de se conformer, par une diction intelligente, et si fine que le spectateur ne la sent plus, à cette pure et vraie tradition.

Tout ce qui touche à la voix et au débit est, il est vrai, si subtil, et échappe si manifestement, quand il s'agit de la voix parlée, à la notation graphique, qu'on n'en peut écrire, semble-t-il, sans profanation ou sans déflorer l'art le plus délicat. Comment rendre l'enjouement simple et légèrement acidulé d'un rôle comme celui de Dorine, par exemple, où la bonté s'ombre d'humeur bourrue, où sous le langage cru transparaît l'honnêteté foncière, où le dévouement se devine dans la plupart des répliques, tandis qu'une étincelante gaîté illumine le tout! La soubrette classique possède beaucoup des qualités requises. Elle ne les a pas toutes, étant plus une soubrette que Dorine elle-même, plus un emploi de théâtre qu'une personne vivante. Dans le morceau assez ingrat et difficile qui commence par :

Daphné, notre voisine, et son petit époux (vers 103)

et dans lequel les interprètes, pour dissimuler leur gêne, se mettent, contre toute vraisemblance, à jouer ouvertement au public, sans aucun souci des autres personnages, en déblayant ces quatorze vers à toute vitesse, une vraie Dorine prendra au contraire toutes ses aises. C'est là le seul moyen de sortir de ce que la langue du théâtre appelle expressivement un « tunnel ». Elle aura l'air de rêver haut, ponctuera son récit de silences au lieu de paraître pressée de s'en débarrasser, restera dans le ton familier, insinuant, interroga-

teur, et le couplet prendra comme un tour de remarque indirecte qui se fait entendre par fraude.

De même Philinte, dont on fait une sorte de chien battu et qui endort le public par sa philosophie fade et monocorde, qui coule comme une eau insipide, devra se montrer éveillé, vif, combattif même, égal à Alceste par le mordant et l'intransigeance, et non pas débonnaire, indolent, et, dans le fond, sceptique. La vie du personnage et le comique en seront accrus. C'est là un ensemble d'impressions qui résultera du jeu en général, mais surtout de l'intonation, de la qualité de la voix, de la variété du débit. Ainsi se dissipera l'ennui qui se dégage de cette fatigante récitation où résonnent trop uniformément les quatre triolets de l'alexandrin : dans la divine harmonie racinienne, cette cadence berce et enchante. Chez Molière, qui est homme de théâtre plus que poète, elle est peu tolérable.

A ceux que ces changements dans les éléments matériels de la mise en scène et surtout dans son esprit pourraient surprendre ou déconcerter, il sera permis de rappeler l'espèce de scandale que souleva au dix-huitième siècle le projet de Mme Favart sur la réforme du costume. On se souvient que lorsqu'elle parut dans Bastienne, en 1751, simplement habillée de laine comme une paysanne, au lieu de porter paniers de soie, fanfreluches et diamants à la manière des villageoises de théâtre à cette époque, la critique lui fut

sévère. Mlle Clairon et Lekain n'eurent pas moins de peine à délivrer un peu plus tard, au Théâtre-Français, les acteurs de leurs gants, de leurs perruques, de leurs habits à la française. Talma lui-même, troublé par l'hostilité de ses camarades, faillit un instant revenir aux anciennes habitudes et n'osa persister que grâce à l'appui du peintre David.

Ces querelles sont bien oubliées aujourd'hui. Celles que susciterait la mise en scène, en changeant, elle aussi, de vêtement, ne dureraient pas davantage, car il est également absurde de mettre sur la scène un empereur romain en costume de petit maître (et c'était, il y a cent quatre-vingts ans, une règle encore intangible qu'il en coûtait de vouloir supprimer) et de représenter des chefs-d'œuvre, merveilleusement divers, dans un unique décor.

Mais dans l'art dramatique, plus que dans les autres arts, en raison des auxiliaires nombreux dont il est tributaire, les réformes, quelles qu'elles soient, sont en général mal accueillies. Les objections, aisées quand on défend le passé que l'homme chérit toujours plus ou moins, les assaillent : et pourtant ces réformes triomphent à la fin et sont souvent acceptées avec un particulier contentement par ceux qui les ont le plus violemment combattues. Ainsi le public fut chassé de la scène ; le décor institué ; le costume transformé, et la comédie classique y gagna chaque

fois un éclat nouveau. Le jour où elle sera représentée librement et conformément à sa plus haute et pure tradition, nul n'osera regretter l'état de choses antérieur et le public de l'avenir étudiera les présentes controverses comme des curiosités archéologiques.

V

Depuis janvier 1922, les problèmes qui concernent l'application intégrale ou l'abandon complet de la tradition ne se posent plus de la même manière. La Comédie-Française, en célébrant avec une splendeur sans égale le tricentenaire de Molière, a déjà préjugé la question et l'a préjugée dans le sens de la liberté ; c'est pour ceux qui, depuis quinze ans surtout, s'efforcent de répandre l'idée d'une mise en scène sensée, humaine, vivante, qui ont cherché à pousser l'interprétation du théâtre vers la réalité, un sujet d'immense contentement.

Est-ce à dire que les enseignements tyranniques et presque toujours injustifiables de la tradition de métier aient été mis de côté à tout jamais? Malheureusement non. La satisfaction donnée aux réformateurs, parmi lesquels l'auteur de ces pages s'honore d'avoir été le premier en date, grâce à l'appui de M. André Antoine, lorsqu'il accueillit en 1907 ses suggestions avec la plus grande amabilité et une incomparable clairvoyance, cette satisfaction n'est encore que partielle. L'unique décor a été maintenu et le costume peu modifié :

mais ceci dit, il reste que le jeu, le mouvement, l'atmosphère générale ont été remarquablement rénovés; et le plus souvent dans une note de vérité et de simplicité parfaites.

Pourquoi, ayant senti la nécessité d'un changement, les fidèles gardiens de la gloire de Molière ont-ils hésité à l'entreprendre total? Rien de plus naturel, à la vérité, et s'il faut s'étonner ici de quelque chose, c'est moins de leur timidité sur un point, que de leur audace sur les autres. Pour qu'une institution d'État, vieille de plus de deux siècles et demi, ose renoncer à certains précédents et reconnaître que l'ancienneté de ceux-ci ne suffit pas à les garantir contre tout et même contre l'évidente absurdité, il faut un courage, une intelligence, un sentiment artistique absolument hors de pair. Car, de tous les égarements et de tous les partis pris, il n'en est point qui dépasse en obstination l'aveuglement administratif.

L'association de comédiens fondée en 1680 par le grand roi a résisté à toutes les tourmentes, celles du dehors et celles du dedans — les pires — et, en durant, elle s'est créé un esprit de corps assez particulier qui n'admet les innovations qu'avec circonspection et même méfiance. A cette tendance à l'exclusivisme, qui est la rançon naturelle de la discipline et de la cohésion, se joint un profond attachement à l'intérêt commun : la piété presque filiale, le dévouement, individuel et collectif, dont les camarades actuels de Molière

ont toujours fait preuve envers leur chef et leur ancien, et plus encore en cette récente circonstance où, pour l'honorer, ils se sont surpassés, — et surmenés — ne se retrouveraient probablement dans aucun théâtre d'aucun pays, et il ne semble pas qu'aucune cérémonie littéraire du même ordre, dans les cent dernières années, y compris les fêtes d'avril 1864 en Angleterre pour le tricentenaire de Shakespeare, ait égalé en style et en magnificence le cycle Molière de 1922. Or malgré ces raisons très fortes de résister aux courants de pensée du dehors, de maintenir sans modifications des principes consacrés, ces fervents disciples du maître ont libéralement ouvert leur demeure et y ont laissé pénétrer la brise. Ils se sont résolument engagés dans mainte voie nouvelle ; pas dans toutes cependant, et c'est trop naturel. Tout l'effort ne pouvait se faire en une fois.

Il est déjà presque miraculeux qu'un tel chemin ait été parcouru. Peut-être n'est-ce que pour rendre un hommage de forme à un passé qui va disparaître que, tentés, au fond, de tout transformer selon la vraisemblance et la simple logique, ils ont néanmoins conservé l'unité du décor : il est possible qu'ils aient imposé silence à leur conviction (1) qui les portait vers une

(1) Un signe que cette unité du décor était, malgré tout, jugée gênante, c'est le dispositif adopté pour l'*Ecole des femmes*. On voulut

réforme intégrale, et que, par égard pour d'augustes habitudes, qui paraissaient immémoriales et méritaient à ce titre quelque vénération, ils en aient voulu laisser subsister quelques vestiges. Cet acte de touchante déférence fait honneur à ceux qui l'ont accompli, mais il ne sauvera pas ce qui mourra tôt ou tard.

La Comédie-Française a, d'ailleurs, tout en se libérant, tenu à sauvegarder les apparences. Elle s'est débarrassée de beaucoup d'entraves, et n'a pas manqué de rendre à la tradition de métier, tout en s'écartant d'elle, les hommages les plus autorisés, en affirmant son authenticité et sa valeur. Mais cette formalité remplie, elle a revendiqué pour les œuvres rarement représentées une liberté entière et pour celles qui sont de représentation courante une demi-liberté.

Ainsi, pour toutes les pièces remontées spécialement à l'occasion du tricentenaire, avec infiniment de zèle et de goût, *la Critique*, *l'Impromptu*, *Don Juan*, *l'Amour médecin*, *le Sicilien*, *Pourceaugnac*, *le Médecin malgré lui*, *les Fourberies*, *George Dandin*, *la Comtesse d'Escarbagnas*, etc., la tradition fut, en somme, laissée de côté, soit que les dernières reprises fussent trop anciennes pour que

---

reconstituer le jardin d'Arnolphe et cependant garder le décor unique ; on ménagea donc dans un coin du théâtre un petit terre-plein (fort exigu à la vérité) où se jouèrent quelques scènes. Cette solution de compromis ne pourra être maintenue et il en faudra venir à plusieurs décors ou à un décor double.

des précédents aient pu s'imposer, soit encore que la rareté relative des représentations de ces pièces ait précisément empêché ces précédents de se créer.

En effet, tels jeux de scène traditionnels comme, par exemple, celui des baisers de Vadius dans *les Femmes savantes*, qui date des origines et provoque de grands rires, ceux de Dorine au 2e acte de *Tartuffe* enlevant un fil de la veste d'Orgon, le prenant entre deux doigts et soufflant dessus, celui des chandelles dans *l'Avare*, ou des coups frappés par Diafoirus sur le bras du fauteuil, où Argan tressaute chaque fois, dans *le Malade*, et tant d'autres qui arrêtent évidemment l'action et la tirent hors de la réalité, n'ont été conservés pendant longtemps que parce que les comédies où ils furent introduits étaient jouées très fréquemment. Avec le temps, et par la répétition incessante, ces pratiques avaient acquis une sorte de force et d'autorité : si ces chefs-d'œuvre, par un hasard possible, avaient été de ceux qui paraissent sur l'affiche une fois tous les cinquante ans, il est fort à présumer que cette tradition eût été moins observée.

C'est peut-être là une des raisons de l'excellente attitude d'indépendance adoptée par le Théâtre-Français en janvier 1922 à l'endroit du répertoire non courant. Il l'a remonté librement, parce qu'il sentait que là était la vérité et qu'on pouvait la faire triompher sans paraître rien détruire, puis-

qu'en définitive, de tradition il n'y en avait pas d'impérieuse ni d'attendue par le public.

Et le résultat de cette méthode de liberté fut éblouissant. *La Critique* et *l'Impromptu* apparurent avec un charme, une vie, une vérité qu'on avait le sentiment de retrouver après une longue éclipse ; *les Fâcheux* révélèrent beaucoup de savoir et de travail, mais presque trop d'effort, chaque artiste ayant voulu marquer son épisode et l'emplir d'effets, de sorte que cet ouvrage léger, qui n'est guère qu'une « revue », en fut ralenti et alourdi. *Le Sicilien*, délicieusement mêlé de danses et de chants, stylisé dans la fantaisie, animé de jeux plaisants auxquels se prêtaient un très beau décor tournant et la plus chatoyante décoration, *le Cocu imaginaire*, conservé dans la note bouffonne mais sans folle charge, *Pourceaugnac* brossé à larges traits, comme un vaste panneau à grotesques, mais avec beaucoup de sens, de couleur, et, par endroits, des nuances de grande comédie, *les Fourberies* brûlantes de paresse et de soleil, *la Comtesse d'Escarbagnas* un peu gâtée par l'excès de la farce mais sans que la satire y perde trop, *Amphitryon* maintenu dans son exquise poésie, *George Dandin*, profond et amer, *Don Juan*, dont la splendeur fut indiquée, mais point encore assez pour qu'elle devienne accessible au public, l'*Amour médecin*, plaisanterie ailée, *l'Étourdi*, comédie de rêve où l'imbroglio italien est transposé dans l'irréel et comme dans la féerie, toute cette partie

moins connue de l'œuvre, remise à la scène librement et sans aucune gêne, a dépassé en éclat et en succès tout ce que la Comédie-Française comptait de plus brillant dans ses annales.

Pour les pièces n'ayant, en fait, jamais quitté le répertoire, de telles témérités — qui auraient cependant conduit aux mêmes triomphes — parurent exagérées. Et, comme il a été dit, on ne peut savoir mauvais gré à ces bons serviteurs de Molière d'avoir redouté jusqu'à l'apparence d'un désaveu pour les habitudes de prédécesseurs respectés, et de s'être avancés d'un pas mesuré dans les voies nouvelles. Le temps mettra en tout ceci l'ordre qu'il faut ; car dans les comédies dont on n'osa pas transformer du tout au tout la présentation scénique, d'autres innovations révélèrent une si juste compréhension des nécessités nouvelles de l'interprétation que tous les espoirs sont permis pour l'avenir.

L'ornementation, l'ameublement, l'éclairage, furent très intelligemment et artistiquement modifiés : seuls, furent conservés le costume qui resta à peu près sans changement (Célimène toujours en magnifique appareil, Tartuffe sous son froc noir, les ingénues en bleu, les soubrettes en rose et blanc, etc.), et le décor. Non pas la forme du décor, qui, au contraire, fut heureusement modifiée, mais le principe du *décor unique*. Celui-ci se justifie dans *le Malade;* il est inadmissible dans *Tartuffe*, *le Misanthrope*, *les Femmes*

savantes, *l'Avare*, *le Bourgeois*, *l'École des femmes*. Quant au jeu, il faut convenir qu'en général il fut excellemment orienté dans le sens de la vérité : on a cependant réentendu maintes tirades, fort bien « dites » à la vérité, mais dans le genre d'autrefois, c'est-à-dire ronronnantes et « théâtre » à souhait, et non vivantes et vécues, celles d'Alceste, de Cléante, de Clitandre, de Valère, de Chrysale ; le triste jeu au public devant le souffleur, debout, s'est fait, Dieu merci, plus rare, et l'on n'a presque plus eu à souffrir de ces pauses dans l'action que, malgré leur zèle, les interprètes ne parvenaient pas à voiler. Inaperçues sur une estrade nue, ces façons prennent sur un vrai théâtre une apparence factice et forcée qui ne cesse pas d'être telle parce que le spectateur l'a tolérée pendant longtemps sans mot dire.

Là se bornèrent les concessions faites à la tradition. La haute pièce déserte qui, sauf la coloration des lambris, ne changeait pas, en somme, d'une pièce à l'autre, dans l'aspect général et la disposition, a fait place à un décor spécial pour chaque comédie : Célimène a été somptueusement meublée, Orgon est apparu dans la spacieuse antichambre de sa maison, ornée de bahuts, de tables, de sièges et sur laquelle s'ouvre l'appartement de Tartuffe. Par des regards et des gestes expressifs, les personnages indiquent que l'hypocrite habite en ce lieu et, ainsi pendant deux actes et demi, le public est tenu, haletant, dans l'at-

tente du personnage qui anime déjà toute la pièce sans s'y être montré. Les Femmes Savantes, elles, sont au milieu de leurs livres, cartes et appareils, avec un ravissant arrière-plan de jardin, l'Avare est vu dans sa maison délabrée, le Bourgeois dans ses fastueuses galeries, Arnolphe dans le jardin de la « maison à l'écart » où il tient Agnès recluse, le Malade, enfin, parmi ses tisanes, électuaires, clystères, potions et drogues, dans sa chambre, près du feu, car on est en hiver, au carnaval (acte III, scène XXIII, « Le carnaval autorise cela »).

Cet ensemble de meubles, de bibelots, de fauteuils et de chaises, ici une cheminée qui flambe, là un lointain clair et fleuri, conservaient sans doute encore quelque chose d'un peu apprêté et de convenu : on n'y sentait pas toujours l'imprévu et le négligé de la vie. Cependant le progrès était immense d'assister, dans ce cadre modifié et rapproché du texte, aux évolutions des personnages se mouvant librement, s'asseyant pour causer, se levant sur un mot, se rasseyant sans raison apparente (scène d'Arsinoé et de Célimène, par exemple, *Misanthrope*, III, v), restant en vue pendant leur sortie ou avant leur entrée (*Femmes savantes*).

C'est dans *le Malade* surtout que cette animation de l'interprétation fut le mieux réussie, non pas qu'elle fût dirigée vers le réalisme, qui est aussi, somme toute, une espèce de convenu à l'envers, mais vers l'humain et le réel. Ce chef-

d'œuvre fut proprement repris, arraché à la fiction, au théâtre, à la déclamation, et placé dans la simple vie courante. A part quelques réserves (car ici encore certaines traditions arrivèrent à s'insinuer, mais ce ne sont que des points de détail), cette représentation mérite le plus vif éloge. Ainsi interprété, Molière reprend mouvement et chaleur, et revient chez les hommes, après un long exil dans les bibliothèques ou dans la poussière des coulisses, avec les marionnettes du tréteau. Toinette arrangeant le feu, faisant le ménage, administrant des potions à son maître ; Argan, Béline et M. de Bonnefoi, réunis autour de la table et sinistrement occupés du testament, tableau à la Becque qui ne se peut oublier ; les deux frères conversant en toute liberté dans la sublime scène sur la médecine ; Louison et sa poupée, Angélique et sa chanson (le clavecin eût ici permis un joli groupement), tous ces détails et cent autres, ont rendu à cette pure merveille, dont la grandeur va chaque jour croissant, et qui prendra un jour ou l'autre, dans les Lettres françaises, une place éminente, tout près de *Tartuffe*, une jeunesse, une vérité, un charme de simplicité et de sincérité dont l'auditoire était séduit, et surtout surpris. Le miracle s'accomplissait : Molière, libéré d'une tradition désormais périmée et impossible à maintenir sans dommage pour ses œuvres, se réemparait du public, fasciné comme par la première d'un chef-d'œuvre.

La cause est donc jugée : le résultat des deux méthodes adoptées par la Comédie-Française l'atteste. Ici une tradition amendée ; là pas de tradition du tout. Ici, des succès ; là un triomphe. Pour que celui-ci fût total, il eût donc suffi d'appliquer partout la même formule, c'est-à-dire de n'accepter les enseignements de la tradition qu'autant qu'ils concordent avec les exigences du texte et du sens commun. Tâche fort aisée en somme, maintenant, et plus qu'à demi faite, car le litige ne porte plus, en réalité, que sur un seul point, l'unité de lieu, la variété du costume dépendant nécessairement de la variété du décor.

Pour combattre celle-ci, deux arguments ont été invoqués, également mauvais. Le premier, la volonté de l'auteur. « Si Molière avait voulu changer le décor, a-t-on prétendu, il l'aurait dit. » Le deuxième, l'inutilité des indications tirées du texte. « Vous prétendez induire de tel ou tel passage que le décor doit changer? Vos inductions ne valent rien. Adroitement sollicité, le texte répond tout ce qu'on veut, comme des chiffres à un statisticien. »

La volonté de Molière, nous l'avons vu, à supposer qu'on la connût expressément, ne pourrait être prise au pied de la lettre ; de plus, affranchies par des siècles de vie indépendante, ses œuvres ne tiennent plus à lui que par un lien assez ténu. En tous cas, déclarer que Molière, s'il avait voulu changer le décor, l'aurait dit, c'est se laisser

prendre à une similitude de mots : quand un auteur moderne situe l'action, soit avec minutie, comme ce fut longtemps la coutume, soit d'un simple mot en disant : « Une forêt, un jardin, un atelier », ces expressions ont un sens concret et indiquent que le détail d'une forêt, d'un jardin, d'un atelier est à présenter au public. Mais c'est une pure fantaisie de croire que la mention : « la scène est à Paris » que Molière inscrit le plus souvent au bas de la liste des personnages a une signification analogue et implique de même la reconstitution, sous les yeux du spectateur, de quelque site de Paris. Ce que Molière écrit relativement au lieu de l'action est pratiquement sans valeur, ainsi qu'il a été prouvé abondamment ailleurs (1). Ce n'est guère là qu'une clause de style ; quoi qu'elle prescrivît, le théâtre, à l'exception de la toile de fond, demeurait toujours le même avec les seigneurs installés sur les côtés, à droite et à gauche ; le rapport entre la pièce et le décor était à peine soupçonné et l'auteur lui-même acceptait, à cet égard, les plus étranges conditions (voir p. 10).

On répond : mais parfois Molière indique que le théâtre change : en effet, lorsqu'il y a quelque divertissement, il croit utile de le rappeler. Mais, matériellement, quel est le sens de ces mots? On les entend d'une manière beaucoup trop extensive.

(1) V. ci-dessus (pp. 8 et 48).

Là où Molière déclare : « le théâtre change et représente... », on pourrait croire qu'un changement à vue s'est produit, comme dans nos féeries ; que, par exemple, après le premier acte du *Malade* où le texte dit : « le théâtre change et représente une ville », la chambre d'Argan s'évanouit dans une vapeur de rêve d'où émergent instantanément des toits, des clochers, et des carrefours. Or, il est bien clair que le théâtre ne « changeait » ici en rien et que tout simplement, au fond, quelque méchant carré de toile rapidement déroulé, offrait au naïf auditoire une illusion qui lui suffisait et que d'ailleurs il ne pouvait imaginer plus complète (1).

Le texte mis à part, l'interprète ne peut pas ne pas suppléer : s'il voulait s'en tenir strictement aux injonctions écrites de l'auteur, il n'y aurait plus de représentation possible. Affecter, pour le décor, des scrupules qu'on n'éprouve heureusement pas pour le reste, ne peut s'expliquer que par le désir de ne pas rompre tout à fait avec de vieilles habitudes. La doctrine des unités, qui n'est qu'une légende, car il faut torturer les textes pour la faire remonter à Aristote, a conservé encore, si bizarre que cela puisse sembler, une ombre d'autorité, de cette autorité qui en impose d'autant plus qu'on en ignore l'origine et qu'elle n'a guère pour fondement que l'ignorance et

(1) V. ci-dessus (pp. 55-56).

l'esprit moutonnier d'innombrables générations.

Restent les indications du texte. On assure qu'elles sont forcées ; pourtant quand Tartuffe dit à Elmire :

> Contentez mon désir...

et que celle-ci répond :

> Enfin, je vois qu'il faut se résoudre à céder,
> Qu'il faut que je consente à vous tout accorder...

le sens est terriblement clair, et s'il y a quelque chose de factice et de forcé, c'est bien le raisonnement par lequel on peut arriver à expliquer (si on y arrive) comment cette scène de séduction doit se jouer dans un endroit public, dans une antichambre ! Le danger que court Elmire ne peut secouer les nerfs du public que si Tartuffe paraît assuré de réussir.

Ce n'est là qu'un exemple entre cent autres, et tous également probants. Au reste, le texte, on en a tiré, lors du cycle de janvier 1922, certaines conclusions : ainsi, lorsque Toinette dit dans *le Malade* (acte Ier, scène x) : « Pour aujourd'hui il est trop tard ; mais demain de *grand matin*, je l'enverrai quérir... » et plus loin (scène xi) : « Voilà qu'on m'appelle. *Bonsoir*... » ; lorsque Argan à l'acte II (scène ii) exécute ses exercices matinaux en disant : « M. Purgon m'a dit de me promener *le matin*... » on en a déduit, fort justement du reste, qu'il n'y a pas dans la pièce d'unité de temps et on a vu avec raison, au deuxième acte, Toinette balayant,

allumant le feu, époussetant, faisant le ménage du matin, la fenêtre grande ouverte. Cependant, Molière avait-il inscrit en tête de l'acte II : « L'action se passe le lendemain »?

Alors? Pourquoi deux poids et deux mesures? Valables ici, les indications du texte deviendront-elles sans valeur ailleurs? Il est impossible qu'on continue de nous montrer Célimène *sortant* de son propre logis quand Alceste la congédie, Dorine appelant « salle basse » une pièce haute de huit ou dix mètres, Loyal arrivant au cinquième acte, le même jour que les quatre autres (!!), dans ce même local où Elmire a failli se perdre et où, tout à l'heure, de la bouche de l'humble exempt sortira, éclatante, vengeresse et irrévocable, la décision du Roi Soleil. Ces situations, et beaucoup d'autres, sont absurdes, tout le monde en est gêné, public et interprètes, et chacun désire, sans oser toujours le dire, la délivrance. Mais voilà, le « prince ennemi de la fraude » pouvait bien arrêter Tartuffe, l'homme ; il n'y en a point encore eu d'assez puissant pour libérer *Tartuffe*, la pièce ! Attendons ce fait du prince : on en voit, même dans notre âge démocratique.

VI

Si les gardiens eux-mêmes de la gloire de Molière, si les serviteurs les plus dévoués de sa mémoire, se sont insensiblement écartés de la tradition de métier pour se rapprocher de la tradition spirituelle, de celle qui ne prescrit rien, qui ne s'arrête à aucun détail matériel, c'est qu'ils voyaient l'œuvre immortelle souffrir dans le vêtement étroit et laid qui lui avait été jusqu'ici imposé. Ils ont compris que, pour rester près de Molière, il suffisait de se mettre en communauté de pensée avec lui, de se maintenir dans la sphère mystérieuse des choses qu'on ne perçoit point et que pourtant l'on ressent, de demeurer attaché à un esprit, non à une règle.

Toute mise en scène qui s'inspirera de tels principes, qui se conformera à cette tradition de qualité subtile, qui enveloppe l'œuvre sans qu'on la puisse discerner, tant elle paraît faire corps avec elle, cette mise en scène-là sera, en dépit de divergences possibles, mais sans réelle importance, juste et fidèle. Interprète du sens supérieur qui se dégage de Molière, elle aura marqué la filiation directe qui unit cette œuvre à une autre tradition,

plus ample et plus glorieuse encore, à la tradition de la France, à cette tradition infiniment complexe et riche où les contraires se mêlent et s'opposent incessamment, où la fantaisie côtoie la gravité, où la douleur se masque volontiers d'un sourire.

Par Molière, l'âme collective de la France s'incarne en types qui se haussent presque aussitôt à la généralité humaine. Leur foule variée forme d'immenses remous ; du plus loin de notre histoire empourprée de gloire elle accourt vers le poète, qui, mieux qu'aucun autre, comprit et représenta la « comédie humaine ». Tous se hâtent, paysans et marchands, bourgeois et seigneurs, cœurs bas ou sublimes, Pierrot et M. Dimanche, Jourdain et Dorante, Alceste et Tartuffe, recevant de Molière, avec la vie qui ne finit pas, ce mystérieux pouvoir de synthèse qui transforme l'individu qui passe en symbole immuable et en vraie force de l'esprit. « Du fond de l'Érèbe, dit Homère, se rassemblèrent les âmes des trépassés... Ils se pressèrent en foule, à droite et à gauche, avec une immense clameur... les jeunes femmes, les jeunes hommes, les vieillards éprouvés par la souffrance... (1). » Tout le cortège des humbles et des grands, des infortunés et des heureux afflue auprès de la fosse où palpitent les victimes pour s'évader un instant du passé en buvant le breuvage noir. Et devant cette ruée des ombres,

(1) *Odyssée*, chant XI, vers 37 et suivants.

reprises du frémissement de la vie, jetant avec passion dans le présent leur cri d'amour et de regret, les héros d'Homère demeurent pâles d'angoisse et recueillis.

Et nous restons aussi, pensifs, devant d'autres tombes dont nul réveil passager ne vient troubler le silence. La France martyre qui y repose revit dans nos mémoires endeuillées, revit surtout dans ceux de nos génies dont l'œuvre fut une exaltation unique, comme une spiritualisation de la race, et dans Molière avant tous les autres. Car en cette œuvre sans limites défilent la nation et, avec elle, le monde. Comme les fantômes de la νεκυία s'élançaient du fond des ténèbres pour apporter à Ulysse et à ses compagnons leurs souvenirs joyeux ou pitoyables, tous les morts de notre passé, et ceux, hélas! du plus récent, viennent aujourd'hui hanter nos pensées pour y préserver de toute atteinte les dieux du foyer national, pour confirmer en nous le sens de notre réelle tradition, de cette tradition où se dissolvent les haines et les rivalités, et qui rend les mêmes honneurs aux croisés, aux soldats de l'An II, et aux treize cent mille héros qui dorment aujourd'hui dans nos terres dévastées.

C'est dans cet esprit de fidélité à la France tout entière que Molière doit être représenté, car il en est l'image, le symbole, la parure. Il ne sut ni prêcher, ni défendre, il peignit; et c'est près de la boutique où Donneau de Visé le montre

« tenant les yeux collés » sur quelques personnes et regardant « jusqu'au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas » qu'il nous plaît de l'évoquer, contemplant, non plus un groupe de passants, mais les lignées innombrables de notre peuple qui, de toutes parts, du fond des temps, de jadis, et même d'hier, montent vers lui comme vers un sommet et s'y retrouvent vivantes et éternelles.

LE « SENS SECOND » DANS MOLIÈRE

Authentiques ou non, les paroles célèbres qu'auraient échangées Boileau et Louis XIV au sujet de Molière et de sa gloire sont révélatrices d'un état d'esprit : il paraît certain qu'à part une élite peu nombreuse l'âge classique n'a vu en Molière qu'un farceur plus habile et plus heureux que ses rivaux ; le public lui a même préféré, quelquefois, les pitres du tréteau, comédiens dell'arte, Trivelins, Scaramouches, Arlequins et autres faiseurs de tours. Le dix-huitième siècle se montra plus sagace ; mais, enfiévré de rêves démocratiques, il crut lire, dans ces mêmes écrits, une ardente apologie de ses revendications politiques, sociales, religieuses.

Après lui, le romantisme, le mélancolique « enfant du siècle », s'enchanta de la « mâle gaîté, si triste et si profonde » ; et notre temps, qui prend volontiers des airs d'arbitre et croit naïvement qu'il a seul acquis assez d'objectivité dans le jugement pour prononcer d'irrévocables sentences, prétend départager ces suffrages divergents, admettre

partie des uns, en écarter d'autres, et, en fin de compte, étale plus d'arrogance et de morgue que de savoir et de goût. Car il est étrangement outrecuidant, et puéril par surcroît, de vouloir fixer *ne varietur* le sens d'une œuvre de génie qui domine de très haut l'intelligence des générations qui passent, et échappe à toute limitation.

I

C'est, en effet, un signe d'incompréhension, et la marque qu'on est resté étranger à ces splendeurs, que de vouloir assigner aux types de Molière un sens déterminé et comme circonscrit, un sens unique, définitif, soit qu'on les veuille ramener à une formule assez pauvre et sèche, qui serait celle des origines, soit qu'on entende les interpréter de tout autre manière, selon les sympathies de telle ou telle époque. L'entreprise est chimérique entre toutes : la mentalité des spectateurs de 1660-1670 ne saurait être reconstituée : à supposer qu'elle le fût, la tâche serait à recommencer demain, chaque génération devant nécessairement éprouver des difficultés différentes à se faire tout d'un coup une âme vieille de trois siècles. Que si, au contraire, il est donné aux personnages de Molière une apparence particulière, conformément aux aspirations, ou même à la mode, d'un moment, la violence et l'arbitraire ne sont pas moins évidents puisque cette tentative, forcément éphémère, durera aussi peu que l'actualité dont elle est née.

Dans l'un et l'autre cas, il a été porté atteinte à la vérité artistique, qui ne se laisse point trans-

gresser impunément : on ne peut, quoi qu'on imagine, traduire en données simples, élémentaires comme le plus indigent schéma, la complexité merveilleuse de la vie ; et l'on ne parvient pas à satisfaire le public, si celui-ci s'obstine à ne s'attacher qu'à la première signification qui se présente à l'esprit, à celle qu'on comprend sans effort ; car, à côté de ce sens premier et accessible aux plus bornés, il existe un sens second, il en existe même plusieurs, qui varient avec le temps, et dérivent tous également de la pensée du maître.

Il faut pourtant tenir compte de ce principe, parfait truisme s'il en fut, selon lequel, dans les affaires humaines, tout est mouvement et constant devenir : une œuvre d'art, surtout dans les arts non plastiques que ne soutient pas la charpente concrète de l'objet, ne vit qu'autant que ceux qui la lisent, l'entendent ou la jouent continuent eux-mêmes de la douer de vie. Immatérielle, comme les pures créations de l'esprit, privée de configuration physique, elle n'est rien par soi et c'est parce que les hommes la pensent et la repensent tour à tour qu'elle vit de siècle en siècle. Et puisqu'eux-mêmes se meuvent sans arrêt, « emportés sans retour » dans la durée, comment admettre qu'ils pourront arrêter, fixer quoi que ce soit, et, dans la masse éternellement fuyante des choses, qui naissent, subsistent et périssent mais ne demeurent point, instituer l'immobilité, créer l'immuable !

Vivre, c'est se transformer : les chefs-d'œuvre, comme les êtres qui vont se modifiant, apparaissent à tout instant sur l'écran lumineux de l'histoire avec des couleurs nouvelles, un aspect, une valeur, un sens encore insoupçonnés. Alceste et Tartuffe, Argan et Trissotin, Don Juan et George Dandin, nous arrivent du fond de ces trois siècles sous une forme différente de celle que leur attribua l'auteur. Ils se sont pour ainsi dire évadés, ont vécu de leur vie propre, et il n'est au pouvoir de personne de tenir pour non avenue cette longue et glorieuse période d'existence indépendante.

Les contraindre à réintégrer l'enveloppe première, étroite comme le serait pour un éblouissant papillon aux ailes étendues une chrysalide vide et desséchée, c'est tenter l'impossible, et appauvrir délibérément la plus riche matière. Il n'y aurait apparemment pas un moindre sacrilège à remettre à neuf le Colisée en le rapiéçant de pierres de taille neuves, à rafraîchir le *Jugement dernier* de Michel-Ange à l'aide de couleurs crues, ou à exiger que la Sonate Pathétique fût exclusivement interprétée sur d'aigres clavecins datant de 1820.

Si les types créés par Molière ont pu traverser ainsi les siècles sans risque d'oubli et retrouver à tout instant la faveur du grand public et de l'élite, c'est qu'en eux réside une force de synthèse grâce à laquelle ils assimilent, avec une souveraine aisance, les idées et jusqu'aux plus vagues tendances des périodes qu'ils franchissent de quelques

coups d'aile. Tout en s'enrichissant de beautés nouvelles qui se superposent sans se détruire, ils conservent leurs caractéristiques premières. Thèmes généraux d'humanité, de contours assez simples à l'origine, ils vont s'affinant de jour en jour, s'enrichissant des glanes ramassées en chemin, et il semble que tout ce qu'ils gagnent ainsi en magnificence et en profondeur, loin de les alourdir, les grandisse et les allège, à mesure que la synthèse humaine se fait en eux plus complète et plus subtile.

Il en résul e, pour l'interprétation, un ensemble d'obligations délicates : car chaque type doit garder, avec le parfum d'ancienneté que dégage le vieil original séculaire et plus ou moins oublié, cette mouvante faculté d'assimilation par laquelle il embrasse tout ce que lui prodigue, au long du Temps, l'immense tendresse des hommes, symboles confus, aspirations imprécises, enthousiasmes fous, toute l'extase, tous les rêves des générations qui rient, qui pleurent, qui aiment et qui passent. Que seront, dans plusieurs décades, *Alceste*, *Tartuffe*, *Don Juan?* Nul ne le sait. Il est présomptueux, et même absurde, de prétendre les enfermer aujourd'hui en une sorte de moule rigide, puisque leur suprême grandeur vient précisément de leurs possibilités infinies. Rien de plus contradictoire que de les déclarer éternels et de les croire invariables, comme si, dans le monde, et surtout dans celui de l'esprit, tout n'était pas soumis à

la loi du changement, qui, elle, est bien éternelle.

De là, la transformation des caractères d'âge en âge, ou plutôt la révélation progressive, en chacun d'eux, de certains aspects, tous également vrais, mais plus accessibles à une époque donnée. Le Cléante de *Tartuffe*, qui, au début, n'avait d'autre objet que de garantir l'auteur contre les attaques des fanatiques en affectant de plaider pour les « vrais dévots » contre les « faux », a fini par devenir une sorte de voltairien aimable et bienveillant, et c'est apparemment en ce sens que l'évolution se continuera. Lorsque, au IVe acte (1), il s'écrie :

> Des intérêts du ciel pourquoi vous chargez-vous?
> Pour punir le coupable a-t-il besoin de nous?
> Laissez-lui, laissez-lui le soin de ses vengeances...

on est forcé de constater que le brûlant accent de foi qui dut animer jadis ces propos a pratiquement disparu et ne peut être retrouvé. Saturés, sursaturés, non pas même de doute, mais d'on ne sait quelles indifférence et indulgence ennuyée pour des controverses jugées puériles et même nuisibles, nous attribuons aujourd'hui à ces vers une tout autre portée.

Ainsi apparaissent, dans leur multiformité et leur opulence, les personnages de Molière, ici éblouissants de coloris, là parés de grâces secrètes

(1) Scène I, vers 1219-1221.

et toujours renouvelées. L'interprétation a le devoir de préserver ces impondérables merveilleux de telle façon que cette œuvre au « cœur innombrable », émaillée de clartés, continue sa course glorieuse sans rien perdre des feux qu'elle jette, comme ces groupes stellaires dont l'intensité lumineuse va toujours croissant mais dont les étoiles varient respectivement d'éclat.

II

Mais si les caractères possèdent ainsi un sens premier, et si l'on veut des sens seconds, que dire du texte lui-même, dans son détail ! Un passage clair, et qu'on dirait volontiers inoffensif, prend soudain une valeur inattendue : les paroles les plus simples deviennent magiquement évocatrices, tantôt par l'effet d'une admiration ancienne et répétée qui les a, en quelque sorte, magnifiées et transposées, tantôt, et plus souvent, par la vertu interne du morceau lui-même, qui se manifeste presque par hasard, comme d'une roche présumée compacte et sèche un coup de pic heureux fait sourdre brusquement la source qui y dormait.

Les mots de Molière contiennent d'inépuisables réserves d'idées : la foule qui passe devant eux, selon la vivacité d'esprit de ceux qui la composent, ou bien se contente de les lire, de les entendre sans voir plus loin que la signification courante, ou bien essaie de faire pénétrer ses regards dans l'au delà de ce langage ; alors, un jour, on ne sait pourquoi, parce que l'atmosphère a changé, parce que le monde est entré dans un nouveau plan d'histoire, ou que l'interprète a senti, dans un frôle-

ment d'aile, la caresse passagère du génie, à ces regards anxieux s'offre une vision : les mêmes mots s'animent, s'éclairent, et du passage inerte s'élève un extraordinaire jaillissement de pensée.

Certes, l'auditeur, quel qu'il soit, est aisément et rapidement conquis : il suit l'auteur sans aucun effort, sourit aux impatiences d'Alceste, s'émeut des hypocrisies de Tartuffe, rit aux éclats des bouffonneries d'Argan. Ceci, c'est l'action directe et immédiate, le coup de foudre. Ayant subi cette emprise rapide, le public croit s'être approché de Molière, il croit avoir vu et compris ; beaucoup s'étonnent alors de la qualité anodine, somme toute, de la satire, croyant ainsi faire écho à Musset qui, au contraire, a bien senti que derrière la pauvre histoire de la « méchante femme et du méchant sonnet » se dressait un vaste univers, celui que Molière a créé, et qui comprend, sous les traits conventionnels de figures contemporaines, toute l'humanité potentielle.

Or pour percevoir une telle sensation et tenir contre soi ce monde immense, le monde du rire et de la douleur, un certain recueillement est nécessaire, un certain repli de la pensée sur elle-même, après qu'a été reçue la première impression ; une sorte de méditation qui fait surgir de l'esprit, après un temps, sous une forme diaphane, les images, les idées, les sentiments, accompagnés d'ombres légères qui les suivent, les dépassent, les environnent en un gracieux et tournoyant cortège.

Cette vision merveilleuse, les âmes distraites ne la peuvent connaître. Elle est le privilège de celles qui songent et se recueillent.

Non certes qu'il faille faire au limpide génie de Molière l'affront d'attribuer un sens ésotérique à ce qu'il nous a laissé : il n'y a ici nul mystère, sinon, parfois, celui de notre inintelligence ; car il existe, au tréfonds du texte, des richesses qui ne se révèlent jamais à première vue. Tel propos entendu d'une oreille inattentive dans *Tartuffe*, par exemple, ou *Don Juan*, prend, à la réflexion, et après la germination normale des idées dans l'inconscient, une force, une majesté dont on demeure ébloui, tant y surabonde la pensée, comme la lumière en un foyer dont le rayonnement irait croissant. Sans doute peut-on alléguer que c'est là faire la part trop belle à l'illusion et que nous mettons dans le texte ce que nous déclarons y découvrir. Peut-être : mais n'est-ce pas alors un hommage de plus à l'auteur qui sut donner aux créations de son esprit une forme si féconde qu'elles sont susceptibles d'extension indéfinie, sans rien perdre de leur vigueur?

Cette dualité, en Molière, de ce qui se voit et de ce qui se sent, de forces spirituelles concordantes mais en quelque sorte superposées, l'une agissant en plein soleil, l'autre dans le secret du cœur, l'une visible de loin comme une oriflamme éployée qui remplit le ciel de sa couleur, l'autre tout intérieure et qui nous baigne de suavité ou nous

confond par sa grandeur, cette dualité se retrouve, assez tragiquement, dans la vie du poète. De même que son texte s'illumine de clartés, dont les unes sont perceptibles à tous, et les autres à la vue intense et pénétrante de quelques-uns, sa vie laisse au lecteur négligent le souvenir d'une gloire sans égale, d'une réussite complète, et au chercheur plus appliqué l'impression douloureuse du rire forcé, du succès acheté par la souffrance et les larmes : tout est double en cette existence, le triomphe voisinant avec l'infortune, et le bonheur avec la pire disgrâce.

Les deux périodes tranchées qui forment la vie active de Molière, après les vingt années d'enfance et d'adolescence, sont, comme chacun sait, à peu près de même durée et s'opposent presque diamétralement. Dans l'une (1646-1658), de hasard et de misère, le jeune auteur parcourt la France avec sa troupe de comédiens errants ; dans l'autre (1658-1673), installé à Paris, soutenu et favorisé par le roi, tout paraît lui sourire. Ces deux phases d'ombre épaisse et d'éclatant soleil, juxtaposées presque sans transition, semblent annoncer déjà la complexité de l'œuvre.

L'étude de la deuxième période, celle de la fécondité et des succès, conduit à la même conclusion. Car, ici encore, malgré les lauriers qu'il ramasse par brassées, malgré les honneurs et les profits, le poète se déchire à toutes les ronces de la route et saigne par cent blessures tandis

qu'il reçoit les acclamations du public. Le souverain et les grands le comblent : son théâtre lui assure une brillante aisance ; mais à son foyer en deuil demeure une femme indigne, et il l'y maintient, car il l'aime ; et, de toutes parts, les rancunes, les envies, les vengeances le guettent. La haine s'enfle autour de lui, elle le cerne, elle va le perdre, il lutte sans une défaillance, il lutte en riant, le cœur à l'agonie et le corps épuisé, et lorsqu'en pleine bataille il tombe pour toujours, ses ennemis, éperdus de joie, s'acharnent cyniquement contre sa mémoire et même contre sa dépouille.

On dirait qu'il y a dans le rythme profond de cette vie quelque chose de rompu et de discordant, comme une secrète et constante dissonance ; la souffrance n'y provoque ni plainte, ni gémissements, ni légitime protestation : tout y est silence stoïque au dedans et folle gaîté au dehors. Molière supporte les pires meurtrissures sans un cri et poursuit sa tâche quotidienne, cette tâche qui consiste à faire rire la cour et la ville. Et jusqu'à la fin cette antinomie le serrera comme dans un étau : car, mourant, c'est un rire encore qui lui servira à dissimuler, sur la scène où la foule ivre de plaisir, conquise, désopilée, le couvre d'ovations dans *le Malade imaginaire*, le hoquet sanglant de la mort.

Car cette vie de Molière, c'est, à la fois, un hymne de victoire et le plus pathétique des

Universitas BIBLIOTHECA

lamentos, l'écarquillement bouffon d'une physionomie de comédien sur une âme délirante et angoissée, c'est la liesse débridée de Rabelais et de Villon masquant la démence d'un cœur qui souffre et qui pourrait être celui de Vigny, de Shelley ou de Schumann.

Or, sur l'œuvre apparaît comme un reflet de ce que fut la vie. Il est assurément devenu banal, surtout depuis Musset qui en a sincèrement pleuré, de faire allusion à la tristesse de Molière, du moins à celle qui se dégage de ses comédies. On se croit quitte envers lui lorsqu'on a noté ce trait particulier de son génie, comme une date ou une anecdote, et l'interprétation, de son côté, se persuade qu'elle a accompli tout son devoir lorsqu'elle a, incidemment, souligné le tragique ou l'âpreté d'un passage où, au surplus, aucune hésitation n'est possible. De tels hommages manquent généralement leur but, faute de notion exacte chez ceux qui le rendent, faute d'avoir senti que le rire de Molière, comme, hélas, celui de notre nature humaine, si emporté, si frais et vif qu'il soit, ne représente jamais que l'illusoire revanche de l'homme sur les maux qui l'accablent et finissent toujours par le terrasser, qu'il rie ou qu'il pleure.

Pessimisme? Non. Simple vérité objective, et ascendant magnifique de l'être sur le fait, puisqu'il le domine, le méprise et le supporte en souriant. Cette gaîté cristalline et toujours jeune de Molière, c'est, en somme, la chanson du courage :

car, franche et spontanée, elle n'est point dupe d'elle-même, elle se connaît, elle sent que, malgré tout, elle n'est qu'un artifice, une berceuse qui endort la douleur, elle sait qu'elle passera vite et qu'après son apaisant interlude, la dure tragédie de la vie reprendra inexorablement : et pourtant elle rit à gorge déployée, attestant ainsi le parallélisme saisissant qui existe entre cette vie que ronge le tourment pendant que la gloire l'environne et cette œuvre de génie d'où le rire sort en fusée mais que la mélancolie a peuplée silencieusement de désillusions et de regrets.

Qui ne s'est pas clairement rendu compte de ce caractère unique du génie de Molière, interprète de l'effrayant mystère où baigne notre humanité, dont l'éternelle souffrance se masque d'un rire éternel, avec ou sans l'illusion de s'en guérir, qui n'a pas perçu, par delà l'éclatante fanfare de ce comique sans égal, le bruit lointain et perpétuel des sanglots, et n'a pas su reconnaître le cri de la douleur perdu dans le tumulte des rires, comme se perd une plainte humaine dans l'immense grondement de la mer, celui-là n'a pas compris, n'a rien compris. Il a passé devant des merveilles, les yeux ouverts et le cœur fermé. Il les a observées sans leur rien donner de son âme, sans que le sens intérieur s'en révélât à son esprit en sommeil. Il fait songer à ces foules lassées qui, aux beaux dimanches d'été, devant de sublimes spectacles, vont, béates et lentes, qui regardent, d'un œil

vague et lourd, et ne voient point ; que la beauté éblouit peut-être mais sans provoquer aucune réaction du sentiment ; qui cheminent pesamment de la Colonnade du Louvre à l'Arc de Triomphe, sans un seul frémissement ; qui, sans faculté d'évocation ni perception profonde, considèrent sans trouble une lumière de Rembrandt ou prêtent une oreille stérile et amollie à une divine harmonie de Mozart.

L'œuvre de Molière, fusion surhumaine de tout le réel, extraordinaire interprétation de toute vie et prophétique annonciatrice de nouveaux cycles de pensée, doit être abordée sans doute par les artistes avec confiance et liberté mais aussi avec une claire notion de tout ce qu'elle contient, embrasse et prévoit, et qu'il y faut découvrir, ou au moins pressentir ; et comme son œuvre, sa vie, cette vie étrangement diverse, tour à tour en haillons et en drap d'or, au visage joyeux et au cœur crucifié, unit et fond ensemble les contraires et mêle miraculeusement l'amour, la douleur, le désir, le rire et la mort.

III

Ce serait une entreprise téméraire de vouloir déterminer et recenser ces passages du texte de Molière où le sens second, comme un son harmonique sortant des ondes sonores d'un accord et s'envolant dans le lointain, plane au-dessus du sens principal et le domine quelquefois. Analyser de telles beautés équivaut presque à les profaner et à les détruire : par delà les mots et leur signification ordinaire semble résonner une harmonie vague qui s'insinue dans la sensation plutôt qu'elle n'est réellement et consciemment perçue. Le morceau se trouve ainsi comme haussé à un plan différent, où scintille non pas le génie dramatique, ou comique, ou poétique, mais le génie tout court, la gemme la plus rare du monde de l'esprit.

Pour ne s'arrêter qu'à quelques exemples pris au hasard dans cette immensité, que d'étonnantes prévisions et de pressentiments, d'abord, dans la scène III de l'acte III du *Malade*, scène en partie coupée depuis longtemps, et que la Comédie-Française a si heureusement rétablie pour les fêtes du tricentenaire : Argan et Béralde s'y entretiennent, d'une façon assez mordante malgré

l'apparente bonhomie du dialogue, d'un sujet que l'auteur a fort à cœur, de cette médecine pédante, vaniteuse et sotte, à laquelle l'éternel malade, toujours à la peine, et toujours en proie à des maux dont nul n'avait su le délivrer ni le soulager, ne pouvait pardonner ses insuccès, son ignorance et ses manières autoritaires. Chaque fois que Molière touche à cette matière et c'est à tout instant, tantôt d'un mot jeté en passant, tantôt par tout un développement, tantôt par la comédie entière, on sent que ses attaques sont animées, soutenues par des souvenirs personnels, qu'on devine douloureux ; l'accent brûlant de cette satire procède de légitimes rancœurs ; et dans ce langage qu'inspirent la déception, la colère, la vengeance, on démêle d'autres révoltes, d'autres indignations qu'il était prudent de voiler, en un temps où parler librement coûtait parfois fort cher, mais que nous connaissons parce qu'il les a formulées ailleurs en toute franchise, allant jusqu'à l'extrême limite d'un risque qui, sans la protection du roi, eût été mortel.

Depuis l'arrivée de la jeune troupe à Paris, en 1658, il semble que l'âme de Molière tressaille incessamment d'un besoin de liberté et de vérité : dans les courts moments de loisir que lui laissent les exigences du roi, du grand Condé, du duc d'Orléans, de Fouquet, de la princesse Palatine, il cède à cette passion purificatrice qui le pousse à assainir en toutes choses la vie de l'esprit, à

l'exemple peut-être de Descartes dont les doctrines lui furent probablement familières.

Que sont *les Précieuses* sinon la plus audacieuse des tentatives en vue de libérer les Lettres, tout encombrées de faux goût, de gongorisme et d'*estilo culto*? N'y avait-il pas quelque folie pour un jeune auteur à peine connu, moins d'un an après son arrivée à Paris, à diriger ses attaques contre tout ce que la cour et la ville adoraient encore? La Calprenède et Scudéry n'avaient pas cessé de plaire et la carte du Tendre n'était point oubliée. Or ce même public, qui eût dû siffler Molière comme un scandaleux iconoclaste, l'acclama. Le génie avait servi la raison, et ce zèle, qui eût dû perdre Molière, assura son succès. La préciosité s'effondra. Et la muse de Molière, sublime dévastatrice, destructrice de toutes les laideurs, de tous les mensonges, des ignorances et des vices, des préjugés et des ridicules, se livre alors à la satire, à celle qui porte loin et haut, et qui perd généralement les « satirisés », comme Molière les appelle lui-même dans *l'Impromptu*.

Toute la société s'y rencontre : riches et pauvres, nobles et roturiers, hommes de cour, de robe et d'épée, de loi et d'église. Ce qu'il y a de plus puissant dans le royaume, le parti dévot, n'est point épargné. Molière lui fait de si profondes blessures qu'il en est, devant le monde, pour toujours écrasé. Avec les dévots, a-t-il voulu frapper, ou, en tous cas, a-t-il atteint la religion? Que ce soit pour le

déplorer ou pour s'en féliciter, on n'en peut guère douter si l'on s'est assimilé *l'École des femmes*, *la Critique*, *Don Juan*, *le Misanthrope*, *Tartuffe*. En même temps qu'à la religion, assise principale de la société, il s'attaque aux principes fondamentaux que très peu d'esprits dans le royaume oseront discuter, avant cent ans, au droit de la naissance, par exemple, et avec quelle véhémence (*Don Juan*, acte IV, scène VI), à la fausse science (*Don Juan*, acte III, scène Ire ; *Mariage forcé*, scènes VI-VIII), aux systèmes d'éducation (*École des maris*, *École des femmes*, *Femmes savantes*), à la justice (*Fourberies*, acte II, scène VIII), à tout ce qui heurte la droiture, la liberté ou la raison ; il raille, redresse, taille et cingle sans égard pour personne, sans souci des anathèmes, des excommunications, des châtiments, de la prison, du bûcher, tous dangers qu'attestent les menaces de l'archevêque de Paris, les invectives de Bossuet, de Bourdaloue, et de maint ecclésiastique égaré comme Pierre Roullé, le refus des derniers sacrements et de toute cérémonie funèbre à l'église en dépit même des désirs du roi, la colère des puissants, de la cour et de la ville, des salons, des ruelles et des facultés, de tous les La Feuillade, de tous les Boursault, Le Boulanger de Chalussay et autres féroces calomniateurs.

Ayant ainsi affronté le péril, à visage découvert, Molière pouvait se juger libre, après cette lutte franche et publique, de poursuivre sa campagne par d'autres voies, moins exposées, par l'allusion,

l'analogie, la remarque indirecte, à la manière de La Fontaine, si plaisamment incisif dans ses propos sur les dervis, la sainteté des Raminagrobis, sur l'égoïsme des grands et le dévouement des humbles. Voltaire, plus spirituel, mais certainement moins brave et moins désintéressé, excellera dans cette guérilla où l'on risque peu, même quand on publie *Candide*, ou *l'Ingénu*. Assurément, Molière était en droit, ayant, en quelque sorte, montré son drapeau, de le défendre de toute manière. Cependant, rien de plus étranger à son génie que de tels calculs.

C'est inconsciemment, et parce que certaines impulsions intérieures deviennent parfois incoercibles, s'emparant de toute la personnalité, conduisant l'homme à tous les sacrifices et, s'il le faut, au dernier, que Molière, ayant attaqué de front tout ce qui, pour lui, devait disparaître, continue son offensive par cent autres moyens moins apparents, sans vraiment s'en rendre compte, ordonnant son spectacle et son dialogue selon son inspiration et ne s'apercevant probablement pas qu'ils frappent plus haut et surtout plus loin qu'il ne semble au premier abord. Sans les éclats de rire qui servaient d'excipients à ces substances redoutables et corrosives, maints principes de valeur générale et perpétuelle que Molière a formulés avec une audace qui confond, ou bien eussent été perdus, ou bien eussent mené l'auteur à la roue et ses œuvres au feu.

Ainsi le théâtre de Molière doit se lire par les yeux et par l'entendement, s'entendre par l'oreille et par le cœur, en fonction de sa pensée générale qui demeure claire, qu'il eut souvent l'extraordinaire courage d'énoncer toute pure et nue, mais que, souvent aussi, par le jeu naturel de sa raison, il laissa, sans doute à son insu, résonner vaguement dans l'air, tandis que sur terre, les mots semblaient enserrer, dans leurs enveloppes précises, de tout autres réalités.

Observons, dans cet esprit, le langage de Béralde dans cette troisième scène du troisième acte du *Malade*. Que le personnage soit ici le porte-parole de Molière, comme l'est aussi le Cléante de *Tartuffe*, et, par endroits, Don Juan lui-même (acte III, scènes I et II), on ne le peut guère contester. Au moment où la discussion entre Argan et son frère s'élève, c'est-à-dire lorsqu'ils abandonnent l'historiette qui sert de cadre à la pièce, lorsqu'ils touchent à des sujets généraux, un public, même moyennement cultivé, sentira, si le passage est bien rendu, que ces répliques dont le son lui parvient ne sont pas tout, qu'il est, lui aussi, invité à faire un effort, à réfléchir, à monter plus haut :

— Vous ne croyez donc point à la médecine? dit Argan.

— Non, mon frère ; et je ne vois pas que, pour son salut, il soit nécessaire d'y croire.

Voilà le point de départ (1). Pour celui qui se satisfait à bon marché d'une première et simple impression, tout est limpide ici : un monomane, que sa crédulité rend bouffon, s'échauffe grotesquement sur le sujet de sa manie, et, à côté de lui, un homme de sens rassis s'amuse de son humeur et répond à ses divagations par des paroles raisonnables. Mais un spectateur ayant quelque discernement verra tout de suite beaucoup plus loin que cette conversation entre un sage et un fou. Car les phrases sont là, et elles témoignent : les aveugles seront seuls à n'en pas être éblouis.

« Croire », c'est là le mot lâché, le plus grand de tous. Il forme le thème central. De quel ordre? Scientifique, moral, philosophique, religieux? Les uns et les autres, mais le dernier surtout. Le texte lui-même l'indique, par la réponse de Béralde, qui de la façon la plus inattendue vient introduire en ce débat, en apparence si futile, la note religieuse, en parlant du « salut ». Le salut ! mais c'est, au dix-septième siècle, le plus effarant, le plus effroyable mystère, celui dont à tout instant

---

(1) Texte *in extenso* :

Béralde. — Est-il possible que vous serez toujours embéguiné de vos apothicaires et de vos médecins, et que vous vouliez être malade en dépit des gens et de la nature !

Argan. — Comment, l'entendez-vous, mon frère?

Béralde. — J'entends, mon frère, que je ne vois point d'homme qui soit moins malade que vous, et que je ne demanderais point une meilleure constitution que la vôtre. Une grande marque que

la vie courante et même le plus banal entretien se trouvent assombris, celui qui obsède tous les esprits, depuis le roi qui croira, malgré ses dérèglements, s'assurer la sécurité de l'au-delà en persécutant les hérétiques, jusqu'au dernier des manants pour qui la religion est devenue un ensemble de pratiques commodes, sûres, qui ne coûtent qu'un peu de peine matérielle.

Et ce lancinant souci — la peur de l'enfer, et non, comme il eût été plus séant, la conquête désintéressée des perfections éternelles — se rencontre partout, chez les prédicateurs, qui brandissent incessamment la menace des tourments infernaux, avec tout le vieil arsenal des supplices, cher au fanatisme espagnol, chez les philosophes et savants qui, comme Descartes, en arrivent à jeter au feu ceux de leurs écrits qui, leur dit-on, compromettent leur salut (et aussi leur sécurité), chez les écrivains qui, comme Mme de Sévigné, même dans le plus élégant badinage, en demeurent préoccupés. Quant à la controverse religieuse,

---

vous vous portez bien et que vous avez un corps parfaitement bien composé, c'est qu'avec tous les soins que vous avez pris vous n'avez pu parvenir encore à gâter la bonté de votre tempérament, et que vous n'êtes point crevé de toutes les médecines qu'on vous a fait prendre.

Argan. — Mais savez-vous, mon frère, que c'est cela qui me conserve ; et que M. Purgon dit que je succomberais, s'il était seulement trois jours sans prendre soin de moi?

Béralde. — Si vous n'y prenez garde, il prendra tant de soin de vous qu'il vous envoiera en l'autre monde.

Argan. — Mais raisonnons un peu, mon frère. Vous ne croyez donc point à la médecine?

ardente, féroce le plus souvent parce que souillée d'un vil désir de domination, elle est toute nourrie de cette idée, non que les doctrines en conflit fussent divisées sur le fait même du salut. Toutes le déclarent le but suprême ; mais chacune affirme qu'elle est seule à connaître le moyen de l'atteindre ; catholiques, protestants, jansénistes, quiétistes, et tant d'autres, polémiquent à perte de vue sur la justification des pécheurs par les œuvres ou par la foi, par toutes deux ou par celle-ci seulement, sur la portée de la Rédemption, sur le nombre des sacrements, sur la grâce, sur la présence réelle, sur l'amour de Dieu, sur les prédestinés, etc., mais tous sont d'accord sur la conquête à faire : le salut.

Dès cette réplique de Béralde, le dialogue a donc changé d'aspect, de couleur, de ton : en fait, on ne discute plus la valeur de la médecine qui n'apparaît guère que comme un prétexte ou comme une sorte de rideau, et cette prétendue médecine met, semble-t-il, Molière fort à l'aise, un peu comme les choses d'Espagne accommodaient la verve démolisseuse de Beaumarchais. Ce

---

Béralde. — Non, mon frère ; et je ne vois pas que, pour son salut, il soit nécessaire d'y croire.

Argan. — Quoi ! vous ne tenez pas véritable une chose établie par tout le monde et que tous les siècles ont révérée?

Béralde. — Bien loin de la tenir véritable, je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soient parmi les hommes ; et, à regarder les choses en philosophe, je ne vois point une plus plaisante momerie, je ne vois rien de plus ridicule, qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre.

changement d'horizon s'atteste mieux encore à la réplique suivante :

ARGAN. — Quoi ! vous ne tenez pas véritable une chose établie par tout le monde et que tous les siècles ont révérée?

Mais ceci, qu'est-ce donc sinon, tout simplement, l'antique argument *quod ubique et semper*, celui de la plus stricte orthodoxie? Il flatte la tendance immémoriale de l'humanité qui croit qu'on peut arrêter le temps, faire des haltes et échapper à l'éternel mouvement en conservant les enseignements du passé, comme si ce passé, toujours identique à lui-même, formait un bloc infrangible. Tous les théologiens disputeurs, au temps de la persécution religieuse qui commence dès 1660 et ira croissant, jusqu'en 1685 d'abord, et ensuite au delà, se sont servis de cet argument : les convertisseurs, même les plus illustres (Fénelon, supérieur du couvent des Nouvelles Catholiques, missionnaire en Saintonge et en Poitou), en faisaient couramment état.

Nous voilà loin de la médecine. On sent — et il faut que le public sente — que Molière plane déjà

ARGAN. — Pourquoi ne voulez-vous pas, mon frère, qu'un homme en puisse guérir un autre?

BÉRALDE. — Par la raison, mon frère, que les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte ; et que la nature nous a mis au devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose.

ARGAN. — Les médecins ne savent donc rien, à votre compte?

BÉRALDE. — Si fait, mon frère. Ils savent la plupart de fort

dans un autre ciel. A la réplique suivante, Béralde parle de « plaisante mômerie », appliquant à la vérité cette qualification à la médecine ; mais dans la phrase : « Je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui veut se mêler d'en guérir un autre », on est tenté de se demander si « guérir » ne pourrait aisément être remplacé par quantité d'autres verbes sans que rien fût changé à la pensée profonde et véritable de Molière. Béralde a, d'ailleurs, fait une réflexion qui peut servir, en quelque sorte, de clef : « A regarder les choses en philosophe... » a-t-il dit, ce qui précise le dessein de l'auteur. Il ne parlerait pas différemment s'il entendait nous indiquer que, selon lui, tout est fantaisie ou absurdité en dehors de la raison, de la simple raison humaine.

A moins d'être prévenu, on ne saurait méconnaître la vigueur et la haute portée des propos par lesquels le dialogue se continue et dont l'audace tranquille et le ton de liberté surprennent, en un temps où la soumission absolue était règle absolue, sous un pouvoir absolu. « Les ressorts de notre machine sont des mystères jusques ici

---

belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser ; mais, pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent pas du tout.

ARGAN. — Mais toujours faut-il demeurer d'accord que, sur cette matière, les médecins en savent plus que les autres.

BÉRALDE. — Ils savent, mon frère, ce que je vous ai dit, qui ne guérit pas de grand'chose : et toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui

où les hommes ne voient goutte... » ; un moderne agnostique ne s'exprimerait pas mieux. Tandis que les hommes, chaque fois qu'ils ne comprennent pas, tranchent, affirment et veulent forcer leurs semblables, au moyen des pires violences, à accepter leurs illusions et à les déclarer vérités, Molière s'incline modestement, reconnaît l'ignorance générale et adopte la seule attitude défendable au regard du sens commun : convenir qu'on ne sait pas et attendre. Le « jusques ici » marque parfaitement cette réserve.

Et cette sagesse s'accompagne d'une parfaite équité : savoir nommer, définir et diviser nos misères n'est pour lui que le vain extérieur de la science. Sans résultats tangibles derrière ce beau décor, il la juge nulle. Il ne s'incline, en somme, que devant l'expérience, comme le feront Lamarck ou Claude Bernard, et la beauté, la sérénité d'une telle conception, à cette époque, dans ce milieu, dans ce coin de comédie où on demeure abasourdi de voir surgir ces intuitions du génie, achèvent de transposer cette simple prose et de l'égaler, pour qui la veut comprendre, aux plus sublimes. Béralde

---

vous donne des mots pour des raisons, et des promesses pour des effets.

Argan. — Mais enfin, mon frère, il y a des gens aussi sages et aussi habiles que vous ; et nous voyons que, dans la maladie, tout le monde a recours aux médecins.

Béralde. — C'est une marque de la faiblesse humaine, et non pas de la vérité de leur art.

Argan. — Mais il faut bien que les médecins croient leur art véritable, puisqu'ils s'en servent pour eux-mêmes.

condamne sans ménagements le « pompeux galimatias », le « spécieux babil » « qui vous donne des mots pour des raisons et des promesses pour des effets », formule splendide, qui frappe, en brûlant comme un fer, l'ignorance, la prétention, la suffisance, les fanatismes et leur odieuse tyrannie ; qui paraît ne se rapporter qu'à la médecine mais qui atteint également, et même mieux, la scolastique étouffante, la théologie bavarde et vide, la jurisprudence empêtrée d'adages latins.

« Des mots pour des raisons ! » N'est-ce pas le jugement que méritent ces sottises qui se paraient encore, en ce temps-là, de règles solennelles telles que « la nature a horreur du vide »? Et n'est-ce pas aussi, résumées en une ligne, toutes les railleries dont Molière accabla tant de pédants infatués, le maître de philosophie du *Bourgeois* qui parle avec délectation d'universaux et de catégories et annonce gravement : *Sine doctrina, vita est quasi mortis imago*, l'absurde M. Bobinet de *la Comtesse d'Escarbagnas*, et tout le verbalisme creux des Pancrace et des Marphurius !

« Des promesses pour des effets ! » Ne sent-on

Béralde. — C'est qu'il y en a parmi eux qui sont eux-mêmes dans l'erreur populaire, dont ils profitent ; et d'autres qui en profitent sans y être. Votre M. Purgon, par exemple, n'y sait point de finesse ; c'est un homme tout médecin, depuis la tête jusqu'aux pieds ; un homme qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques, et qui croirait du crime à les vouloir examiner ; qui ne voit rien d'obscur dans la médecine, rien de douteux, rien de difficile ; et qui, avec une impétuosité de préven-

pas ici le dégoût qu'inspire à un esprit libre l'exploitation de la crédulité publique, les observances, les moyens de salut faciles qui n'exigent que des gestes et de l'argent, où le cœur n'a rien à voir, qui permettent, comme dit Tartuffe, de « lever les scrupules » et sont le triomphe de la lettre sur l'esprit?

En une phrase, l'auteur a condensé l'immense et génial effort de ses quatorze années de lutte. Il semble qu'on voie flamber ici la pure flamme de la tradition française, celle du savoir probe et clair, tradition qui va être bientôt méconnue, sitôt que le roi, chambré par la faction dévote, ultramontaine, espagnole, aura, avec le goût de l'apparat et du faste, si opposés à la fraîche sobriété de l'élégance française, pris, lui aussi, des « mots pour des raisons et des promesses pour des effets », conduisant, par la guerre, l'abus de l'autorité, la tyrannie, le royaume sans pareil d'Henri IV et de Richelieu à la misère intérieure et à la défaite.

A toutes les aspirations vers la liberté, les forces qui, dans le monde, croient pouvoir retenir,

---

tion, une raideur de confiance, une brutalité de sens commun et de raison, donne au travers des purgations et des saignées, et ne balance aucune chose. Il ne lui faut point vouloir mal de tout ce qu'il pourra vous faire : c'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera ; et il ne fera, en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants, et ce qu'en un besoin il ferait à lui-même.

ARGAN. — C'est que vous avez, mon frère, une dent de lait

arrêter, comprimer le vouloir humain, ont répondu par une argumentation doucereuse, disant : « Quel orgueil de ne pas s'incliner devant des vérités que tant de grands hommes ont admises ! » Cette accusation d'orgueil a servi contre toutes les rébellions de l'esprit, principalement contre les hérésies dont la France fut la terre d'élection. Molière pense peut-être à l'imbécillité d'un tel raisonnement lorsqu'il fait dire à ce benêt d'Argan, d'un ton convaincu, qu'il y a quantité de gens sages et habiles qui ont cru à la médecine, et, plus encore sans doute, lorsqu'il lui fait répondre par son frère : « C'est une marque de la faiblesse humaine et non pas de la vérité de leur art. »

Cette « faiblesse humaine », d'innombrables lignées d'hommes sages et graves l'attestent en effet dans le passé, hommes que le génie visita parfois, mais qui préférèrent la tranquillité de la servitude intellectuelle aux aléas glorieux de l'affranchissement, sans que leur soumission prolongée parvînt à assurer la vie à ce qui devait mourir : tandis qu'ils demeuraient dans la vieille ornière, d'autres, se libérant avec éclat, brisaient les « chaînes dont se passait Platon », comme dit le poète de la

---

contre lui. Mais, enfin, venons au fait. Que faire donc quand on est malade?

BÉRALDE. — Rien, mon frère.

ARGAN. — Rien?

BÉRALDE. — Rien. Il ne faut que demeurer en repos. La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre

Prière sur l'Acropole. Aux grands noms de ceux qui ont cru, s'opposent, à égalité, les grands noms de ceux qui ont refusé de croire : en deux mots, Molière a réduit à rien cette chicane de rhéteur.

Nous savons bien ce qu'il pense : il nous l'a assez clairement marqué dans d'autres œuvres : et l'on se prend à songer à Don Juan qui croit que « deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit » et au reproche qui lui est fait d'avoir pour « religion l'arithmétique », lorsque l'on entend l'étonnant portrait de M. Purgon ! Molière ne sait rien de ce que l'âge moderne appelle la biologie, mais il pressent et appelle, de nouveau, dans ce passage, le savoir qui délivre, que ne souille aucun égoïsme de caste, aucun parti pris d'école, qui ne vit que de la vérité et pour la vérité. Quand il rit de Purgon « qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques et qui croirait du crime à les vouloir examiner », on sent bien où vont ses sympathies ; pour lui, le crime est précisément avec ceux qui n'examinent pas, ajoutent foi à ce que condamne la raison et n'attribuent pas la

---

impatience qui gâte tout ; et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies.

Argan. — Mais il faut demeurer d'accord, mon frère, qu'on peut aider cette nature par de certaines choses.

Béralde. — Mon Dieu, mon frère, ce sont de pures idées dont nous aimons à nous repaître ; et de tout temps il s'est glissé parmi les hommes de belles imaginations que nous venons à croire, parce qu'elles nous flattent et qu'il serait à souhaiter qu'elles fussent

première place à la vérité scientifique. Qu'eût pu dire de plus l'homme du Discours sur la Méthode qui voulait « ne recevoir jamais aucune chose pour vraie qu'il ne la connût évidemment être telle »?

Écoutons, quelques lignes plus loin, l'admirable couplet sur le « roman de la médecine ». Quelle langue somptueuse et cependant exacte et fine, quel rythme et quelle harmonie des mots et des idées! Dominant le morceau, l'affirmation qui ébranle toutes les convictions humaines et contient, à elle seule, autant de scepticisme que les *Essais* : « De tout temps, il s'est glissé parmi les hommes de belles imaginations que nous venons à croire parce qu'elles nous flattent et qu'il serait à souhaiter qu'elles fussent véritables. » Voilà qui est énoncé, sans doute, à propos de la médecine. Mais où est la parole restrictive qui en limite la portée? Molière semble au contraire saisir une occasion de généraliser, de quitter un sujet trop étroit et de pénétrer franchement dans le vaste domaine de la connaissance.

Ces « belles imaginations », au nombre desquelles

---

véritables. Lorsqu'un médecin vous parle d'aider, de secourir, de soulager la nature, de lui ôter ce qui lui nuit et de lui donner ce qui lui manque, de la rétablir et de la remettre dans une pleine facilité de ses fonctions ; lorsqu'il vous parle de rectifier le sang, de tempérer les entrailles et le cerveau, de dégonfler la rate, de raccommoder la poitrine, de réparer le foie, de fortifier le cœur, de rétablir et conserver la chaleur naturelle, et d'avoir des secrets pour étendre la vie à de longues années, il vous dit justement le

il place la médecine, comprennent manifestement, selon lui, — on sent que sa pensée est tentée de faire une digression, — toutes les divagations, toutes les chimères dont, depuis des millénaires, l'humanité se plaît à se crucifier, les nouvelles se substituant de siècle en siècle aux anciennes et valant sans exception aussi peu que celles-ci. Le soin de les dénommer est prudemment laissé au public ; on n'en peut vouloir à Molière de cette réserve qui peut du reste avoir été inconsciente, si l'on songe qu'il avait déjà usé et abusé de ses chances d'échapper au fagot, à ce « supplice exemplaire » dont il parle sans se cacher dans le « Premier placet présenté au roi sur la comédie de *Tartuffe.* » Il ne s'affilie au surplus ici à aucun dogmatisme, il ne sollicite aucune adhésion. Il constate, très objectivement, un grand phénomène humain, avec une sorte de tendre pitié pour la nature, qui est craintive, malheureuse, crédule, et à laquelle il faut pardonner ses illusions, tout en l'en désabusant avec patience et sympathie.

Cette idée générale dont l'esprit de Molière est

---

roman de la médecine. Mais, quand vous en venez à la vérité et à l'expérience, vous ne trouvez rien de tout cela ; et il en est comme de ces beaux songes, qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus.

Argan. — C'est-à-dire que toute la science du monde est renfermée dans votre tête ; et vous voulez en savoir plus que tous les grands médecins de notre siècle.

Béralde. — Dans les discours et dans les choses, ce sont deux

tout pénétré, encore qu'il paraisse s'en tenir à un raisonnement sur les vertus de la médecine, inspire et anime toute la scène, elle en est, en elle-même, tout le sens second, et paraît même, par moments, comme quelque force cosmique enfermée dans un autre élément, dans l'eau ou le sol, fuser rapidement sur un point, se montrer dans tout son éclat, puis rentrer dans l'ombre où sa présence est plus sentie que perçue.

Béralde ne finit-il pas par avouer : « Je ne prends point à tâche de combattre la médecine », ce qui prête vraiment à rire, le spectateur étant naturellement porté à se demander : « Que serait-ce si... » Si cette interprétation est plausible, il est permis aussi d'en concevoir une autre, qui concorde avec le sentiment de l'auteur, avec le couplet précédent sur les « belles imaginations » et avec la surprenante maxime qui suit. C'est le ton sur lequel sera pronocé le mot « médecine » qui orientera les réflexions de l'auditeur dans l'une ou l'autre direction. La phrase, dite avec une naïveté comique, amusera simplement ; marquée, au contraire, d'une certaine négligence, d'un peu de

---

sortes de personnes que vos grands médecins. Entendez-les parler, es plus habiles gens du monde ; voyez-les faire, les plus ignorants de tous les hommes.

Argan. — Ouais ! vous êtes un grand docteur, à ce que je vois, et je voudrais bien qu'il y eût ici quelqu'un de ces messieurs, pour rembarrer vos raisonnements et rabaisser votre caquet.

Béralde. — Moi, mon frère, je ne prends point à tâche de combattre la médecine ; et chacun, à ses périls et fortune, peut croire

fatigue, avec une accentuation et une imperceptible moue de dédain sur la syllabe mé, sur l'm surtout, du mot médecine, l'effet changera, et le personnage aura l'air de viser plus haut, comme s'il disait : « Vous ne comprenez pas, vous ne me suivez pas, vous vous traînez dans un terre-à-terre mesquin... »

L'apaisante formule de liberté pour soi et pour les autres, qui s'épanouit ensuite en axiome et qu'on est stupéfait de voir imprimée et publiée à pareille époque, prendra alors tout son colossal relief : « Chacun, à ses périls et fortune, peut croire tout ce qu'il lui plaît. » Extraordinaire cri de liberté qui va retentir longtemps dans l'histoire et dont l'écho subsiste encore. Car ceux qui, dans cette deuxième moitié du dix-septième siècle, prétendaient croire ce qui leur plaisait jouaient une partie dangereuse, puisqu'à l'invitation de Daniel de Cosnac, évêque de Valence, orateur de l'Assemblée du clergé de 1685, le roi devait « ôter » à ses sujets cette « funeste liberté » et les mettre dans « l'heureuse obligation de demeurer toujours fidèles ». Derrière ces euphémismes, il y avait le

---

tout ce qu'il lui plaît. Ce que j'en dis n'est qu'entre nous ; et j'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous êtes, et, pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelqu'une des comédies de Molière.

Argan. — C'est un bon impertinent que votre Molière, avec ses comédies ! et je le trouve bien plaisant, d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins !

Béralde. — Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine !

gibet, le feu, la roue, les galères. Les martyrs les affrontèrent en chantant, admirables et fidèles témoins de la véritable et pure tradition française un instant éclipsée par des monarques à demi espagnols ; et Molière est, qu'on le veuille ou non, avec ces persécutés, quelle que soit la cause de la persécution, avec tous ces révoltés qui ont affirmé la pensée de la France, et ont porté des noms divers que le sacrifice et le sang ont également ennoblis. Combien plus timide que lui fut la Révolution qui, avec son principe « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses », institua plutôt la tolérance que la liberté et eut comme une vague arrière-pensée de hiérarchie entre les croyances, les unes devant « supporter » les autres ! Après la Déclaration des Droits de l'homme et malgré elle on entendra encore parler de religion d'État, tantôt en propres termes (charte de 1814, art. 6), tantôt sous le camouflage d'une formule souple (charte de 1830) ; Molière est bien autrement catégorique et franc, laissant parler notre vieux fonds national indépendant, fier et toujours frondeur.

Argan. — C'est bien à lui à faire, de se mêler de contrôler la médecine ! Voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances, de s'attaquer au corps des médecins, et d'aller mettre sur son théâtre des personnes vénérables comme ces messieurs-là !

Béralde. — Que voulez-vous qu'il y mette, que les diverses professions des hommes? On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins.

On objectera que ce n'est plus là interpréter mais amplifier ; qu'on transforme, en l'extrayant du contexte, une parole toute simple et où Molière n'a rien mis de ce que nous y lisons. Le reproche serait peut-être fondé si nous n'avions, de Molière, qu'un texte ou un fragment de texte comme de Ménandre, ou d'Ennius, et qu'il nous fût impossible de situer ce texte dans l'œuvre : mais outre que celle-ci est là dans son entier nous renseignant excellemment sur les sentiments de Molière, nous sommes fondés à considérer les amitiés du poète qui vécut dans un milieu de pensée relativement libre, depuis Gassendi jusqu'à La Mothe Le Vayer, et fréquenta ces « libertins » qui, s'ils ne lui étaient pas sympathiques, ne seraient pas, dans *Tartuffe*, l'objet des attaques fanatiques d'Orgon. Nous avons aussi le droit de tirer argument des préférences littéraires de Molière qui aima tout ce que les lettres françaises avaient alors produit de plus audacieux et de plus authentiquement national, le moyen âge, Montaigne, Rabelais. Nous pouvons enfin, et très légitimement, attribuer à de telles paroles un sens supérieur, même si nous outre-

---

Argan. — Par la mort non de diable ! si j'étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence ; et, quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement ; et je lui dirais : Crève, crève, cela t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté !

Béralde. — Vous voilà bien en colère contre lui.

Argan. — Oui. C'est un malavisé ; et, si les médecins sont sages, ils feront ce que je dis.

passons, ce faisant, l'intention de l'auteur quand il les écrivait, puisque le texte est là, qu'il est clair, et que rien ne nous oblige à le dépouiller d'une signification qui, pour nous, saute aux yeux.

Il semble d'ailleurs qu'après cette échappée de génie sur un monde futur où la conviction intérieure, revêtue d'un caractère quasi sacré, serait soustraite à tout contrôle autre que celui de l'individu lui-même, et de sa conscience, suprême juge et suprême autorité, Molière revienne, d'un air pensif et attristé, à son propre temps qui, tout en l'applaudissant, le méconnaît, qui rit à ses comédies mais demeure désespérément fermé et sans aucune compréhension devant son rêve, incapable de le suivre dans le grandiose envol de sa pensée.

Et il met dans la bouche d'Argan les rancunes des cuistres, les propos bornés et mesquins des sots, et les violences des fanatiques de tout acabit. En sorte qu'après un développement philosophique si élevé, l'émotion vous étrangle quand Argan, malade imaginaire, que jouait Molière, malade, hélas ! trop réel et déjà perdu, s'écrie, menaçant l'homme de théâtre et le contempteur de la médecine : « Crève, crève, cela

---

Béralde. — Il sera encore plus sage que vos médecins, car il ne leur demandera point de secours.

Argan. — Tant pis pour lui, s'il n'a point recours aux remèdes.

Béralde. — Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la

t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté. » Cette exclamation prend un sens sinistre si l'on observe que, pour y répondre, Molière, sortant un instant de la convention théâtrale, se met à parler, sans aucun mystère et à titre personnel, de son triste état de santé, de sa résistance qui est à bout, car il n'a, dit-il, justement « de la force que pour porter son mal ». La vengeance de la Faculté, appelée par Argan, n'aurait pas eu longtemps à attendre pour s'exercer ! La première du *Malade* est du 10 février 1673, et c'est à la quatrième représentation, le 17 février, que Molière mourait, presque en scène, de souci, de tristesse, d'épuisement, après une vie dévorante qui aurait eu raison des plus vigoureux et aurait anéanti sans doute le frêle fils de la débile Marie Cressé, morte à trente-quatre ans, si le génie et le vouloir vivre ne l'avaient jusque-là animé et soutenu.

Mais le mystérieux et dramatique écho de « voix qui se sont tues » ou qui n'ont pas encore parlé ne s'entend pas toujours dans une scène entière. Parfois, l'impression passe et ne dure qu'un ins-

---

maladie ; mais que, pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal.

ARGAN. — Les sottes raisons que voilà ! Tenez, mon frère, ne parlons point de cet homme-là davantage ; car cela m'échauffe la bile, et vous me donneriez mon mal.

(*Le Malade imaginaire*, III, III.)

tant, pendant un fragment de dialogue, quelques mots, une réplique, un vers. Le couplet d'Arnolphe au cinquième acte de *l'École des femmes* (vers 1602 et suivants) (1) peut, à cet égard, être cité comme particulièrement évocateur et profond : selon l'esprit dont l'interprétation l'aura pénétré, il deviendra épaisse bouffonnerie, charge, ou bien acquerra une portée humaine et douloureuse.

Dans le vers 1612,

Tout comme tu voudras tu pourras te conduire

que ne peut-on faire entrer d'angoisse et de tourment, pour peu que l'on songe aux compromissions, aux faiblesses, même aux plus abjectes complaisances qui assiègent brusquement, à ce moment, la pensée du jaloux ! Il les voit, il se les représente mentalement avec une saisissante netteté, et il en a le cœur déchiré. Dans l'esprit du spectateur surgit en même temps tout un monde de sentiments divers qui luisent pendant une seconde, puis disparaissent, comme d'éclatants météores qui passent.

Ici s'aperçoivent merveilleusement les significa-

(1) Texte :

ARNOLPHE

Mon pauvre petit cœur, tu le peux si tu veux.
Écoute seulement ce soupir amoureux,
Vois ce regard mourant, contemple ma personne,
Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne.
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi,
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi.
Ta forte passion est d'être brave et leste,
Tu le seras toujours, va, je te le proteste ;

tions étagées du texte de Molière. Au premier plan, un barbon atrabilaire et jaloux qui est pris à son piège et dont la déconvenue fait rire ; au second, un homme encore jeune que sa jalousie est en train de perdre, car elle l'a rendu égoïste, calculateur, presque tortionnaire. C'est l'inventeur de la règle cloîtrée pour les épouses qui doit abandonner expressément ces belles « Maximes du mariage » dont il prétendait aggraver encore les prescriptions. Enfin, au fond du tableau, c'est la dignité humaine qui s'avilit, la raison qui chancelle et l'honneur aussi (« Jusqu'où la passion peut-elle faire aller... »). C'est l'homme qui est prêt à tout accepter, à tout tolérer, à fermer obstinément les yeux, quoi qu'il arrive, pourvu que son désir soit assouvi. Magnifique surabondance d'un texte et d'une situation où tout est vigoureux, humain, complexe comme la vie.

Le vers 1613

Je ne m'explique point et cela c'est tout dire

embrasse cet univers d'humanité. S'il est justement rendu par la voix, le ton, le visage, l'atti-

---

Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai,
Je te bouchonnerai, baiserai, mangerai ;
Tout comme tu voudras tu pourras te conduire :
Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire.

(Bas, à part.)

Jusqu'où la passion peut-elle faire aller?

(Haut.)

Enfin, à mon amour rien ne peut s'égaler :
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?

tude, le public, après quelques rires, sentira sa pensée revenir inlassablement vers cet étrange Arnolphe que dévore ridiculement une jalousie encore sans objet, que le souci de l'infortune conjugale ronge nuit et jour, que l'adultère, et même la vision de l'adultère obsèdent manifestement, tournant à l'idée fixe et au cauchemar, et qui en arrive, cependant, à promettre qu'il ira, s'il le faut, pour complaire à la femme qu'il veut posséder, jusqu'à s'en accommoder ! Il est « puni par les choses dont il a cru faire la sûreté de ses précautions », dit le Dorante de *la Critique*, faisant allusion aux mésaventures qui lui arrivent. Mais la réflexion n'a pas moins de sens au figuré : ainsi, en quelques lignes, car la tirade n'a que dix-neuf vers, Molière a dressé sous nos yeux une sorte d'immense et mouvant panorama humain. Ce sont sans doute de telles pages qui ont gagné à l'*École des femmes* les préférences de maints contemporains comme Henry Becque ou André Antoine.

Dans *Don Juan*, où le sens second se déroule aussi, très fréquemment, au-dessus du texte comme un étendard, les impressions sont peut-être plus fugitives. La pièce, si étrangement

---

Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?
Veux-tu que je me tue? Oui, dis si tu le veux ;
Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme.

inégale, en est à tout instant éclairée, et la comédie héroïque, tout près de devenir insipide, se transforme en vision extraordinaire et illimitée. Pour que ces couleurs magnifiques apparaissent, il faut, à la vérité, que les intentions de Molière ne soient pas travesties, que Sganarelle reste un benêt, par la bouche duquel l'auteur raille presque tout ce dont il lui fait prendre la défense, que ce personnage ne soit pas, sans l'ombre de raison, transporté sur un autre plan, tour à tour drôle, peureux et philosophe grandiloquent.

Il n'est pas moins nécessaire, par contre, que Don Juan cesse d'être le « grand seigneur méchant homme » (acte Ier, scène Ire) et devienne une façon d'esprit affranchi dont les audaces plaisent manifestement à l'auteur. S'il ne subsiste dans le souvenir du public que cette fable ennuyeuse et puérile, ces apparitions ridicules, les plaisanteries de Sganarelle et des paysans, la valeur générale du drame, sa portée et sa grandeur passeront inaperçues, et l'œuvre sera ravalée au niveau du médiocre *Convitato di pietra* où les comédiens dell'arte accomplissaient, paraît-il, de si bouffonnes excentricités et « singeries ». Si Don Juan quitte de temps en temps l'apparence de l'original espagnol, son langage prend comme une sonorité surhumaine : on dirait que tous les vagues désirs de libération intellectuelle traînant dans le monde s'y cristallisent, un instant, en une formule, provoquent un geste, un cri, puis dispa-

raissent à nouveau dans l'ombre dès que le personnage revient à sa forme première, au type traditionnel du séducteur.

Ces sourdes révoltes de la pensée, tantôt s'affirment nettement, tantôt se laissent à peine deviner. Elles s'observent surtout dans la première scène de l'acte III (1). Sganarelle ne risque guère d'y paraître trop risible, car il est bon de relever

---

(1) Fragments :

SGANARELLE. — J'ai fait mes ordonnances à l'aventure ; et ce serait une chose plaisante si les malades guérissaient, et qu'on m'en vînt remercier.

DON JUAN. — Et pourquoi non? Par quelle raison n'aurais-tu pas les mêmes privilèges qu'ont tous les autres médecins? Ils n'ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades, et tout leur art est pure grimace. Ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès ; et tu peux profiter, comme eux, du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature.

SGANARELLE. — Comment, monsieur, vous êtes aussi impie en médecine?

DON JUAN. — C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes.

SGANARELLE. — Quoi ! vous ne croyez pas au séné, ni à la casse, ni au vin émétique?

DON JUAN. — Et pourquoi veux-tu que j'y croie?

SGANARELLE. — Vous avez l'âme bien mécréante. Cependant, vous voyez, depuis un temps, que le vin émétique fait bruire ses fuseaux. Ses miracles ont converti les plus incrédules esprits ; et il n'y a pas trois semaines que j'en ai vu, moi qui vous parle, un effet merveilleux.

. . . . . .

Mais laissons là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons des autres choses ; car cet habit me donne de l'esprit et je me sens en humeur de disputer contre vous. Vous savez bien que vous me permettez les disputes et que vous ne me défendez que les remontrances.

par quelque excès de ce côté la gravité des propos de Don Juan. La réplique « Vous êtes aussi *impie* en médecine » est à sortir en pleine force, de telle sorte que le spectateur, connaissant l'horreur de Molière pour les médecins, comprenne qu'il sympathise ici avec Don Juan, et, par suite, que l'incrédulité du personnage, qu'elle porte sur la médecine ou sur autre chose, correspond aux propres sentiments de l'auteur. Cette note se maintient tout au long de la scène dans les répliques de Don Juan qui va se montrer charitable, puis brave et désintéressé, ce qui indique bien que Molière a, en somme, oublié son « grand seigneur méchant homme » et s'est laissé entraîner hors du cadre dramatique, sans souci d'inconséquence. Lorsque Don Juan déclare : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit, » lorsqu'il donne le louis d'or « pour l'amour de l'hu-

---

Don Juan. — Eh bien?

Sganarelle. — Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au ciel?

Don Juan. — Laissons cela.

Sganarelle. — C'est-à-dire que non. Et à l'enfer?

Don Juan. — Eh !

Sganarelle. — Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît?

Don Juan. — Oui, oui.

Sganarelle. — Aussi peu. Ne croyez-vous point à l'autre vie?

Don Juan. — Ah ! Ah ! Ah !

Sganarelle. — Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le moine bourru, qu'en croyez-vous? Eh?

Don Juan. — La peste soit du fat !

Sganarelle. — Et voilà ce que je ne puis souffrir ; car il n'y a rien de plus vrai que le moine bourru, et je me ferais pendre

manité », le sens second devra se dégager du dialogue et le baigner comme d'un halo de lumière pâle.

De même, au quatrième acte, si la tirade de Don Louis tombe dans la redondance, les magnifiques formules qui y sont enchâssées se perdront dans le ronron déclamatoire au lieu de ressortir, incisives et vengeresses, dans leur belle sobriété de forme et de pensée : « Qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme?... Je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, etc... » (1). Que, dans la même comédie, Molière ait ainsi flétri le préjugé de la naissance, fondement de l'ordre d'alors, raillé les enseignements de l'Église, attaqué nobles, bourgeois, mé-

---

pour celui-là. Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde. Qu'est-ce donc que vous croyez?

Don Juan. — Ce que je crois?

Sganarelle. — Oui.

Don Juan. — Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.

(*Don Juan*, III, 1.)

(1) Texte :

Don Louis. — Je vois bien que je vous embarrasse et que vous vous passeriez fort aisément de ma venue. A dire vrai, nous nous incommodons étrangement l'un l'autre, et si vous êtes las de me voir, je suis bien las aussi de vos déportements. Hélas ! Que nous savons peu ce que nous faisons, quand nous ne laissons pas au ciel le soin des choses qu'il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l'importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées ! J'ai souhaité un fils avec des ardeurs non pareilles ; je l'ai demandé sans relâche avec des transports incroyables ; et ce fils que j'obtiens en fatiguant le ciel de vœux est le chagrin et le supplice de cette vie même dont je croyais qu'il devait être la joie et la consolation. De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions

decins, paysans, même donné à entendre qu'il pouvait concevoir d'autres organisations sociales que celle où il vivait, sans que cette innombrable satire l'ait mené à la Bastille ou au gibet, c'est proprement un prodige — et qui ne se fût pas reproduit vingt ou trente ans plus tard. C'est en faisant émerger, — sans outrer, naturellement, aucun effet, — le sens second, que ces extraordinaires témérités du « Contemplateur » pourront être révélées au public.

---

indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage ; cette suite continuelle de méchantes affaires qui nous réduisent à toute heure à lasser les bontés du souverain et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis? Ah ! quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance? Êtes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité? Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes et que ce nous soit une gloire d'être sortis d'un sang noble lorsque nous vivons en infâmes? Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler ; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent et de ne point dégénérer de leur vertu, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants. Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né ; ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions. Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature ; que la vertu est le premier titre de noblesse ; que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous !

(*Don Juan*, IV, VI.)

Dans *le Misanthrope*, la tâche de l'interprétation est, à cet égard, plus haute encore, car ici le génie de Molière est sans éclipses. Le rôle d'Alceste, le jour où il aura été joué « humain », dans une tonalité simple, sans pesante déclamation, sans récitation, prendra un relief qu'on ne soupçonne pas. C'est surtout dans les remarques de caractère général que disparaissent le plus souvent, sous la hâblerie prétentieuse d'acteurs dressés au genre noble, aux façons pompeuses et solennelles, les paroles profondes et sublimes. Elles retentiraient immensément si les interprètes en sentaient la force intérieure au lieu de n'en apercevoir que le contour extérieur, verbal, et le sens de situation, que tout le monde comprend.

Cette clairvoyance des interprètes apparaît plus nécessaire encore dans *Tartuffe* dont l'admirable texte s'illumine à tout moment de visions, de prévisions, et grandit sans cesse en puissance et en majesté. Il est clair par exemple que des passages tels que

> Le scandale du monde est ce qui fait l'offense
> Et ce n'est pas pécher que pécher en silence

où une forte pensée, fortement exprimée, résume tout un système, prennent un sens amer et cruel, par l'hypocrisie humaine qu'ils évoquent et par le souvenir amer et lancinant, que chacun conserve plus ou moins dans son expérience, des circonstances où l'on a constaté que cette hypo-

crisie a, hélas, réussi. Ainsi, mainte remarque qui, à l'origine, s'inspirait de quelque actualité, a pris avec le temps un tout autre aspect et fini par représenter un état d'esprit, comme les aveux d'Orgon, au cinquième acte,

> ...Afin que, pour nier, en cas de quelque enquête,
> J'eusse d'un faux-fuyant la faveur toute prête
> Par où ma conscience eût pleine sûreté
> A faire des serments contre la vérité.

où les calculs de ces casuistes empoisonneurs venus d'outre-monts, sont naïvement expliqués, de façon à susciter la répulsion. Tout, dans *Tartuffe*, est riche de vérité accumulée : un geste, une intonation, une expression du visage suffisent souvent pour la faire apparaître.

Il y aurait un travail passionnant à entreprendre si l'on voulait retrouver ainsi dans tout Molière ces moments extraordinaires où il semble qu'il y ait entre son génie et les grandes forces qui conduisent l'humanité depuis des millénaires on ne sait quel rapport intime et profond. *La Critique*, *l'Impromptu*, *le Mariage forcé*, *George Dandin*, *Pourceaugnac*, *le Bourgeois* en offriraient cent exemples et le reste de l'œuvre n'en serait guère moins riche, y compris les morceaux les plus obscurs et les plus ingrats. Ne trouve-t-on pas dans l'ennuyeuse *Gloire du Val de Grâce*, ode froide et laborieuse, où Molière se laisse à peine entrevoir, de très libres réflexions sur les périls qu'il y a, pour l'homme au pouvoir, à se complaire

aux louanges des ambitieux, et d'intelligents avis à Colbert sur la confiance qu'il faut avoir dans les mérites modestes qui se taisent, tandis que les autres mènent grand bruit :

Et, pour ta propre gloire, il ne faut point attendre
Que l'on vienne t'offrir ce que ton choix doit prendre.

Que de ministres de la République eussent trouvé profit à suivre de si sages conseils !

Encore faut-il se garder d'accabler Molière de louanges qui ne porteraient pas. Son œuvre est toute parsemée de formules si justes et si claires, si bien frappées en médailles que la foule les a très vite transformées en maximes. Grâce à leur portée générale, très rapidement comprise et assimilée, phénomène courant dans toutes les littératures et chez tous les auteurs, grands et petits, ces maximes ont été pour ainsi dire usées par le public si bien qu'elles nous arrivent, malheureusement, appauvries, comme une monnaie dont le frai a plus ou moins effacé l'effigie et diminué le poids. Le « Vous êtes orfèvre, monsieur Josse » de l'*Amour médecin*, ou bien le vers des *Fâcheux* :

C'est dans le jeu qu'on voit les plus grands coups du sort,

et tant et tant d'autres, sont de ces sentences qui plaisent au public parce qu'elles favorisent son penchant au moindre effort et flattent sa vanité, lui procurant l'illusion qu'il est plus cultivé qu'il ne pense puisque le texte lui est déjà en partie connu. On ne saurait confondre ces façons de

proverbes avec les passages où au contraire le texte est lourd de beautés latentes, et l'on ne manquera pas de différencier le Molière qui vit et progresse de siècle en siècle d'avec celui qu'une faveur publique aveugle a plus ou moins racorni et parcheminé. Qui pourrait hésiter, par exemple, entre le cri de l'hypocrite :

O ciel ! pardonne-lui comme je lui pardonne

qui donne au pire dégoût une sorte d'horrible grandeur, et le vers célèbre :

Mais on trouve avec lui (le ciel) des accommodements.

Ce dernier, placé dans le merveilleux morceau de la casuistique, ne le dépare pas, quoique, dans cet incomparable passage où tout est fourré de fausseté et de cynisme tranquille et criminel, il y en ait de meilleurs encore. D'ailleurs le vulgaire le cite mal, disant

Il est avec le ciel des accommodements.

Mais à force de l'employer sans raison, il en a éteint la flamme et nous n'avons qu'à le regretter. Il passera donc avec son air fatigué, parmi les autres dont la vigueur est intacte, et sur lesquels se portera plutôt la méditation du public (1).

(1) Voir plus loin p. 142 et suiv.

IV

Il a été indiqué ci-dessus que ce n'était point assez de découvrir en Molière les merveilles du sens second et que, pour les révéler au public, l'effort de l'interprète devait, de toute évidence, seconder et appuyer celui de la critique ou du simple lecteur. Sèche ou ronronnante, déclamante ou ennuyée, routinière ou prétentieuse, l'interprétation demeurera stérile, tirant sans doute de la foule des rires, une émotion passagère ou même un frisson, mais sans s'égaler à cette matière magnifique dont elle n'aura pas extrait la divine essence. Les plus brillantes, les plus consacrées par le succès, ont, il faut le constater, toutes plus ou moins, l'un ou l'autre de ces défauts. Elles sont « théâtre », au lieu de n'être qu'humaines et simples.

Dans les pièces contemporaines les interprètes arrivent vite et sans peine à s'adapter étroitement au personnage réel : alors que, dans Molière et dans tout le répertoire ancien, ils n'arrivent, malheureusement, qu'à s'adapter au rôle. Ces grandes figures sont sorties de la réalité, sont devenues des pièces du musée dramatique et ont

perdu, en fait, tout contact avec les êtres vivants. Or pour rendre le texte de Molière dans sa valeur intégrale ou plutôt pour en traduire les aspects multiples — les aspects que nous apercevons, s'entend ; car l'avenir en verra probablement d'autres qui nous échappent encore — le métier ne suffit pas, si bon qu'il soit ; il faut un long recueillement, une lente et inconsciente maturation des idées, de façon que, par ce travail interne de réflexion, il se produise une sorte d'illumination intérieure où apparaissent les significations profondes, où les mystères se dévoilent, où tout se montre à la fois clair et divers, simple et varié, changeant et éternel.

Vauvenargues demandait que, pour nous donner la vision des choses, les auteurs, loin d'en dépeindre minutieusement l'extérieur, s'attachassent à nous les « faire sentir ». C'est bien là le but que doit aussi s'assigner une interprétation intelligente de Molière. De même que La Fontaine, en un vers, présente ou évoque un tableau parfait, de même que certains auteurs modernes, comme Colette Willy, avec, parfois, une seule épithète, procurent une vision sans défaut, ainsi l'interprète de Molière, à l'aide de moyens que l'analyse ne peut guère atteindre, car ils dépendent de la personnalité de l'artiste, doit ressusciter des êtres, recréer une réalité et non point, à l'exemple de ces acteurs mondains qui s'amusent à reconstituer des tableaux célèbres, figer la vie dans son

image. Un comédien qui joue Alceste, aujourd'hui, et une femme élégamment voilée et énigmatiquement souriante qui se divertit à représenter la Joconde, fournissent des efforts, différents sans doute d'aspect, mais de nature sensiblement identique. Dans l'un et l'autre cas on cherche à saisir une ressemblance, à prendre un décalque juste : mais ce qu'enclôt la fragile enveloppe n'est pas entrevu et encore moins révélé au public.

C'est avant tout une affaire de tact et de goût et par conséquent de celles auxquelles le langage ose à peine toucher tant, à leur vouloir imposer le vêtement serré des mots, on risque de les voir fuir et se dissiper en vapeur. Le péril évident qu'il y aurait à accentuer des passages usés s'évite facilement, ainsi qu'il a été indiqué ci-dessus, mais la découverte de ceux qui ruissellent de sens multiples, merveilleux, et dont l'horizon s'étend à perte de vue, exige de l'expérience et du savoir.

La scène du *Malade*, dont l'analyse a été sommairement essayée précédemment, peut, à cet égard, passer pour un modèle : les locutions passées en proverbes y manquent et, d'autre part, à chaque pas, des rayonnements semblent surgir du texte, comme si, d'un sol riche et indéfiniment productif, sortaient toujours, et sans se lasser, des moissons nouvelles. De même, dans la scène culminante de *Tartuffe*, merveille enclose en une merveille, après le vers cité plus haut et qui est entré

dans le langage courant, on lit, raccourcies et résumées en quelques mots les « directions » que la *VII*e *Provinciale* a si génialement flétries :

Je puis vous dissiper ces craintes ridicules,
Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.
Le ciel défend, de vrai, certains contentements ;
Mais on trouve avec lui des accommodements.
Selon divers besoins, il est une science
D'étendre les liens de notre conscience
Et de rectifier le mal de l'action
Avec la pureté de notre intention.

Voici un passage nettement évocateur où le sens second se perçoit aisément. Mais pour le rendre accessible à l'auditeur, il faut d'abord que l'interprète se le soit lui-même assimilé ; qu'il se soit rendu compte que le public a besoin ici d'être éclairé, guidé et qu'après le mot « accommodements », qui le fait rire et lui plaît comme un air déjà entendu, il retombe dans l'inconnu ; par suite, son attention faiblira si elle n'est pas fortement retenue par une impression pénétrante et vive. Il est clair qu'il est indispensable d'avoir lu la *VII*e *Provinciale* et d'y avoir réfléchi ; d'avoir quelque idée des luttes que Molière a soutenues, des périls qu'il a courus, des disputes religieuses et des persécutions de la deuxième moitié du dix-septième siècle, de la Compagnie du Saint-Sacrement, et des idées philosophiques probables de Molière ; et il n'est pas moins évident que si l'artiste n'a pas lu et n'a pas su s'imprégner de la

préface de *Tartuffe* et des trois placets, il ne parviendra ni à s'emparer du spectateur ni à tirer de leur habituel sommeil ses facultés de vision.

Ces huit vers, et bien d'autres dans ce chef-d'œuvre, mais ceux-ci peut-être plus sinistres que d'autres par leur apparence papelarde et tranquille, doivent donc être dits de telle sorte que le personnage suinte, pour ainsi dire, de cynisme, mais d'un cynisme tout enveloppé de façons dévotes et bienfaisantes. La note sensuelle, qui domine par instants, paraît céder ici à l'on ne sait quel dilettantisme criminel, comme si, à souiller ce que maints chrétiens vénèrent, *Tartuffe* éprouvait soudain un surcroît de volupté : il s'apparenterait ainsi aux sadiques des messes noires. Comme ceux que Pascal a confondus, il s'inquiète peu de la dégradation morale si les formes sont sauves, et il l'a si subtilement dosée, analysée, environnée de détours et d'équivoques qu'il est sûr d'y égarer les gens de bonne foi, quitte à les accuser ensuite, si l'intérêt l'ordonne.

Sans forcer le rythme ni l'allongement des syllabes importantes, il est parfaitement possible d'évoquer ces tortionnaires de l'esprit, véritables inquisiteurs de l'intelligence, soit par une accentuation de l'air bonhomme et charitable, d'où un effet de contraste, soit par des affirmations placides, apaisées, presque souriantes, qui imprimeront un effroyable relief aux paroles et à la pensée. Le couplet débute sur un ton de confidence, mais

de confidence grave, qui, après l'exclamation vive et effrayée d'Elmire (1), arrive comme une décision rassurante et définitive. Il n'y faut ni ricanement sardonique, ni légèreté cavalière, mais du secret, et quelque solennité : c'est un traître qui se dévoile et qui éprouve de basses jouissances à pervertir une âme pure, à préparer pour ses sens un assouvissement prochain, et à baver soudain sur ce qu'il a fait jusqu'ici profession d'adorer.

Une accentuation du mot « ridicules » et surtout de l'r initiale n'est pas trop à recommander : discrète, elle souligne finement l'expression, poussée, elle la défigure, et fait « déclamé », détruisant toute sincérité. Le « Madame » du vers suivant est joint au mot « ridicules », avec un enjambement, et suivi d'un temps court, qui rend plus saisissant encore l'air initié avec lequel Tartuffe déclare :

...et je sais l'art de lever les scrupules.

Ces mots sont dits lentement, à paupières mi-closes, comme quelque chose de rare, de supérieur et de terrible en même temps ; « art », « lever » et « scrupules » doivent ressortir naturellement, mais sans forcer l'articulation car la gravité est ici tout intérieure. L'acteur s'arrête un instant après « scrupules », observant Elmire désemparée, prenant son écœurement pour de la surprise.

(1) Vers 1484 :

Mais des arrêts du ciel on nous fait tant de peur !

Les principes ont été affirmés : la théorie va venir ; la voix prend un ton un peu didactique comme si elle commençait une instruction :

Le ciel défend, de vrai, certains contentements ;
Mais on trouve avec lui des accommodements.

Ce vers passe-partout, qu'il soit marqué ou non par l'interprète, ne peut, ainsi qu'il a été signalé, que produire un effet usé. C'est ensuite qu'il est nécessaire d'empêcher l'attention de fléchir. Les mots :

Selon divers besoins...

pourront, par exemple, s'énoncer sur un ton de parfaite loyauté, l'interprète ayant dans le fond de la pensée comme une idée de légitime défense ou de force majeure. Puis, le second hémistiche,

...il est une science

prend une apparence de révélation dont la connaissance est délectable et la pratique recommandée et la voix passe, sans arrêt à la fin du vers, mais sans enjamber non plus trop étroitement, à ce qui suit :

D'étendre les liens de notre conscience,

allongeant la syllabe *ten* de « étendre » et aussi, quoique beaucoup moins, la syllabe *scien* de « conscience ». Ainsi l'auditeur sentira que cette chose sacrée, la conscience, est livrée à des scélérats qui s'apprêtent à l'étirer comme le bourreau

étirait sur le chevalet, avec la plus grande insouciance et sans la moindre pitié pour la chair peut-être innocente, les membres du prévenu à la question.

C'est l'esprit de toute une époque qui passe ici dans l'air, ce sont les doctrines funestes qui ont empoisonné le royaume, du milieu du dix-septième siècle à la Révolution, qui ont perverti la tradition politique et morale de la France et perdu la monarchie. Doctrines venues toutes de l'étranger, et corruptrices du fonds national, venues d'Espagne surtout, par toutes ces princesses épouses et mères de nos rois, par leurs favoris, vite installés au palais et prompts à y répandre leurs mœurs détestables. Molière faisant ici écho à Pascal, c'est toute l'âme française en révolte contre les tyrannies, toutes les tyrannies, celles du cœur et celles de l'esprit, contre le culte de la lettre et de la forme qui couvre les pires crimes pourvu que les apparences soient sauvegardées, c'est Versailles étincelant d'or et de lumières pendant que le pays roule dans une atroce misère et saigne des plus ineptes proscriptions. Tout ceci ne se peut noter : on ne le mentionne ici que pour fixer un état d'esprit : ce sont des ombres qui passent, comme le souvenir imprécis d'événements douloureux, et dont il suffit que se perçoive le mystérieux bruissement d'ailes.

Les deux vers qui suivent, bénisseurs, calmants, conservent cependant quelque audace, une audace

froide avec quelque chose à la fois d'autoritaire et de faussement cordial,

Et de rectifier le mal de l'action...

On accentue « rectifier » sur un ton de candeur, de regret, de grande sincérité dans le repentir. Le mot « mal » est marqué aussi, sans exagérer cependant, comme l'eût fait Arsinoé qui « fait des tableaux voiler les nudités ». Au vers suivant :

Avec la pureté de notre intention,

c'est l'apaisement. Après la crise, les repentirs simulés, les difficultés de la bataille contre l'inexorable sincérité de la conscience, on revient au calme parce qu'on tient le succès et qu'on le sait.

On a dupé tout le monde et, pour jouir de la victoire dont le contentement demeure intérieur et caché, on prend un petit air pudique et modeste, comme si l'on se jugeait irréprochable et immaculé ! La modulation mineure, angoissée, pathétique, s'achève en accords parfaits. Tout est bien, tout est noble, honorable, sain, pourvu qu'on trouve une intention justificatrice, et on la trouve toujours. Les deux mots « pureté » avec un u aigu et acéré, et « intention », dans une intonation melliflue, couleront des lèvres de l'artiste comme une angélique promesse. Et ce programme théorique est suivi aussitôt d'application :

De ces secrets, madame, on saura vous instruire ;
Vous n'avez seulement qu'à vous laisser conduire...

paroles que l'interprète peut encore animer de sinistres évocations avant de revenir à la note sensuelle ; et il deviendrait alors malséant de préciser, au delà du texte, des significations parfaitement apparentes. La vigueur et l'âpreté de celles-ci s'opposeront d'ailleurs, avec une violence dont les auditoires les plus mornes et les plus insensibles sont saisis, à la douceur pateline des vers précédents.

Cet essai d'analyse, forcément des plus incomplets, car ces études de l'interprétation n'ont de véritable valeur que quand elles sont orales, ne vaut que comme suggestion. Les procédés, en effet, sont peu de chose ; rien n'importe, à vrai dire, que l'intégrale exploitation du texte, pourvu qu'elle soit intelligente et intensément voulue. Une recherche par trop minutieuse des accentuations, des intonations, des attitudes, des gestes, risque parfois de dissiper la note d'humanité, de maintenir le jeu dans la pratique scénique, dans le métier, et de laisser échapper, pour l'avoir voulu saisir avec des mains trop brutales, l'impondérable qui crée le réel.

Ce sens second que l'artiste doit découvrir, ressentir, puis traduire, surabonde dans l'œuvre de Molière sans jamais se ressembler à lui-même. Il change sans cesse de proportion, de portée, de qualité, à la manière de l'expression musicale qui embrasse toutes les nuances de l'émotion humaine et demeure toujours unique, si elle est juste, et

différente de toutes autres. Aussi l'interprétation est-elle exposée à l'erreur si elle entend se fier aux indications d'une classification quelle qu'elle soit : on ne saurait répartir en catégories les passages de Molière où l'auteur parle deux fois, par les mots et par la pensée, celle-ci amplifiant immensément ceux-là, car c'est là une matière subtile et qui ne se laisse point emprisonner dans des limites matérielles.

Cependant, en se contentant d'analogies lointaines, on peut retrouver certaines formes, certains types qui guident l'acteur et permettent d'orienter l'effort artistique. C'est ainsi qu'on observe la note poétique, assez rarement il est vrai ; beaucoup plus souvent le sentiment de l'inachevé, grâce auquel l'esprit s'égare en de libres rêveries, et plus encore l'appel au spectateur, à peine dissimulé, qui invite à la collaboration et comme à une communion spirituelle du poète et de son public.

Poète, à la vérité, Molière ne l'est guère que pour avoir rimé avec bonheur certaines de ses comédies : ce génie puissant est demeuré presque toujours étranger aux grâces du vers, aux divins murmures de la musique verbale, et a proprement ignoré le chant poétique. L'interprète n'en est que plus à l'aise lorsqu'il rencontre, par hasard, une de ces douces oasis. Un imperceptible changement de ton et même, très simplement, une intention poétique, évoquent ici le sens second. Le

naturel y perd sans doute, et l'on retombe alors, forcément, si peu que ce soit, dans le déclamé. Mais l'harmonie et le rythme sauvent alors la situation. Ainsi, dans *Amphitryon*, Mercure, étendant les bras sur la nature endormie et commandant à l'aurore d'apparaître, par la jolie invocation, mélodieuse comme une cavatine :

> La nuit qu'il me faut avertir
> N'a plus qu'à plier tous ses voiles ;
> Et, pour effacer les étoiles,
> Le soleil, de son lit peut maintenant sortir,

se mettra facilement au diapason du morceau sans abandonner la ligne générale de son rôle, par le charme de l'intonation, par le phrasé simple et délicat, la cadence, les inflexions caressantes de la voix et fera penser au majestueux spectacle de quelque démiurge ordonnant le monde à sa fantaisie.

L'impression d'inachevé, qui est plus fréquente chez Molière, ne peut être rendue par l'interprète avec la même facilité. Il y a souvent, peut-être dans les pièces en prose plus que dans les pièces en vers, des paroles dont la portée ne peut se mesurer et dont l'écho, comme une succession d'ondes qui se propageraient à perte de vue, se répercute au loin, sans s'affaiblir, et sans que nous puissions non plus en limiter le retentissement. L'artiste a ici le devoir difficile de marquer ce mystère et de le laisser sans réponse de telle sorte que le spectateur éprouve de l'incertitude, et

même quelque angoisse, comme s'il avait entrevu l'infini.

Or de tels effets ne s'obtiennent pas, cela va de soi, par des moyens directs. Énoncer une pensée forte et ample, ainsi que les acteurs avaient accoutumé de le faire, depuis le romantisme et même jusqu'à notre temps, d'un air grave et pompeux, en affectant d'en prolonger le sens vers de vagues et lointains horizons, c'est, par avance, perdre l'effet et prédisposer l'auditeur à la méfiance. A l'inverse, une interprétation toute scolaire et sans aucune échappée vers le dehors, puérilement convaincue qu'elle traduit tout et qu'après elle il ne reste plus rien, conduit inévitablement à une déception, même si elle recueille une approbation provisoire, car la trahison dont l'œuvre a souffert sera comprise tôt ou tard.

Ainsi, dans la scène du *Malade* (acte III, scène III), les répliques dont la portée est illimitée pourraient fort bien être travesties et passer pour poncives et fastidieuses si le ton devenait sentencieux, ou pédant, et, par contre, se perdre dans la bouffonnerie générale, disparaître entièrement, sans laisser la moindre trace, si le jeu des artistes ne faisait qu'effleurer le texte sans en extraire le sens profond. Comme Rabelais, Montaigne, Descartes, Pascal et quelques autres, Molière a embrassé une telle somme de pensée qu'à certaines époques le monde, après avoir ingénument cru assister au lever d'aurores nouvelles, est obligé de

constater, non sans stupéfaction, que, depuis des siècles déjà, Molière avait clairement aperçu ce que l'univers vient de découvrir. N'y a-t-il pas dans la satire du savoir scolastique, éparse un peu partout dans l'œuvre, dans *le Mariage forcé*, *le Bourgeois*, *Don Juan*, *les Femmes savantes*, etc., les plus merveilleux dessous? Railler l'adoration de la lettre et de la forme, n'était-ce pas pressentir une autre science plus sincère et moins bavarde, annoncer la connaissance expérimentale et la fin des apriorismes qui mutilent la raison?

C'est là que se perçoit nettement ce désir d'affranchissement qui paraît avoir obsédé l'auteur : on sent qu'il ouvre des portes, qu'il les ouvre toutes grandes et qu'elles restent ouvertes. A l'interprète d'en donner l'impression et de placer le public dans un état d'esprit tel qu'il voie la geôle brisée, le seuil libre, la route s'étendant en avant, sans limite apparente, et qu'il imagine, lui, s'il en a la fantaisie, ce que Molière lui a laissé le soin de suppléer.

Ce travail, qui consiste à continuer, à prolonger d'un rapide et pénétrant coup d'œil, en avant, une claire indication de l'auteur, n'amène pas toujours des sourires sur le visage de l'auditeur. Est-ce que, par exemple, *George Dandin*, et, en particulier cette comique et déchirante scène VIII du Ier acte où George Dandin doit faire des excuses publiques au gentilhomme qui séduit sa femme, peut s'entendre sans un serrement de

cœur, sans un vague effroi pour les imprudences de cette classe sociale, qui devra les payer un jour, nous savons de quel prix? Lorsque Sotenville fait tomber brutalement, d'un coup sec, le bonnet de George Dandin, il est presque impossible de ne pas songer à tant de têtes qui tombèrent comme ce bonnet, pour expier ces folies! La sincérité ardente, profonde, de l'interprète permet, seule, de rendre la mystérieuse grandeur de tels passages. C'est le « pectus » dont parlait Quintilien, qui fait les orateurs mais n'est guère moins indispensable aux comédiens. Une âme d'artiste, dont le goût est pur, que n'ont pu pervertir tant de funestes habitudes d'esprit de la ville ou du milieu, également éloignée de la prétention et de la sécheresse, passionnément attachée à un idéal, trouvera, simplement parce qu'elle est telle, l'accent évocateur qui convient et qui ne se peut décrire ni analyser.

Pour atteindre ces hauteurs, l'art du comédien, baignant dans le désintéressement, devra s'enrichir de tout ce que donnent le travail, la modestie et un absolu dévouement à l'œuvre. Ainsi, les artisans du moyen âge dont le génie restait volontairement anonyme, peuplaient cathédrales et palais de chefs-d'œuvre qui nous sont restés, tandis que leurs mémoires à eux ne sont même pas honorées d'un souvenir. Celui qui croit pouvoir exprimer la suprême beauté de Molière en gardant le cœur plein de mesquines convoitises,

de jalousies inavouées, de féroce arrivisme, celui-là recueillera peut-être des applaudissements, mais le génie du maître ne se sera pas incarné en lui.

Dans les forêts géantes de l'Amérique du Nord, quand soufflent certaines brises douces, ou, même, dans un grave grondement, certains vents annonciateurs de cyclones, tous les arbres frémissent, se penchent, ou plient, mais tous ne résonnent pas. Quelques-uns seulement, géants aux troncs nus et à la cime à peine ornée de feuillage, vibrent d'une vibration intérieure, étrangement musicale, et chantent, pour ainsi dire, à l'unisson du vent dont il semble que, seuls, ils sachent percevoir et murmurer à leur tour la mélodie. Les interprètes de Molière, de même, selon qu'ils posséderont ou non, avec le talent, qui va de soi, le sens de tout ce que cette œuvre renferme d'universel, de perpétuel et d'indéfiniment nouveau, ou bien parviendront à s'intégrer son génie, ou feront, auprès de son œuvre, figure de manœuvres consciencieux mais bornés. Là où Molière a noté une nuance, ou jeté une semence, ils étaleront une couleur éclatante comme celle d'un paysage d'été, ou feront germer en une seconde, pour la pensée, une immense moisson de souvenirs, de prévisions, de pressentiments. Ils n'achèveront rien de ce que le poète n'a pas voulu finir et se garderont d'élever de brutales barrières là où, précisément, il a tracé des voies dont le terme nous échappe.

Aussi la tâche de l'interprétation, soucieuse

d'extraire du texte de Molière tout ce qui y sommeille, et surtout ce sens second qui en éclipse souvent la signification apparente, doit-elle se concevoir comme une collaboration bien plus que comme une exhibition. Cette configuration des caractères, dont les contours, loin d'être toujours accusés, baignent par moments dans quelque incertitude, cette imprécision voulue des situations, il ne suffit pas de les rendre sensibles au public : il faut encore lui demander d'y porter son attention et de produire à son tour un effort de réflexion, d'imagination, d'analyse de façon à ajouter ce qui a été intentionnellement omis. Toute une école dramatique vise à obtenir du spectateur une sorte de création, ou de représentation mentales du décor : combien plus logique, plus délicieuse pour l'esprit, plus élevée, est la collaboration spirituelle avec l'auteur ! Non pas une collaboration fantaisiste, baroque, débridée : mais un travail méthodique et intelligent, une recherche libre et audacieuse, le long de certains chemins que l'interprétation a précisément pour but de marquer d'une touche légère, afin de ne pas troubler non plus, par une contrainte mala droite, l'auditeur dans son rêve.

Voici, par exemple, l'admirable description de l'ancienne justice dans *les Fourberies* (1). Ce ma-

(1) Fragments :
ARGANTE. — Non : j'aime mieux plaider.
SCAPIN. — Eh ! monsieur, de quoi parlez-vous là, et à quoi vous

gnifique morceau, brûlant de lyrisme comique, de mouvement, de couleur, jeté, en plusieurs fragments, dans un dialogue d'une bouffonnerie endiablée, s'y incorpore naturellement, bien qu'il s'élève à un plan d'art supérieur et tout différent. Joué et récité dans la même note que les facéties sur l'équipement, le cheval, le mulet, le valet, l'âne il fera probablement rire mais ne fera certainement pas penser.

Que si, au contraire, et sans dénaturer, cela va de soi, le caractère de la situation qui touche franchement à la farce, l'acteur, par un certain rythme des périodes qui se pressent en *crescendo* puis, sur un arrêt et un changement de ton, se brisent comme une vague s'étalant sur la grève, arrive à donner quelque idée de cette effroyable broyeuse que fut la justice du roi, compliquée, coûteuse, vénale, ouverte à l'intrigue et à la

---

résolvez-vous? Jetez les yeux sur les détours de la justice. Voyez combien d'appels et de degrés de juridiction ; combien de procédures embarrassantes ; combien d'animaux ravissants par les griffes desquels il vous faudra passer : sergents, procureurs, avocats, greffiers, substituts, rapporteurs, juges et leurs clercs. Il n'y a pas un de tous ces gens-là qui, pour la moindre chose, ne soit capable de donner un soufflet au meilleur droit du monde. Un sergent baillera de faux exploits, sur quoi vous serez condamné sans que vous le sachiez. Votre procureur s'entendra avec votre partie et vous vendra à beaux deniers comptants. Votre avocat, gagné de même, ne se trouvera point lorsqu'on plaidera votre cause, ou dira des raisons qui ne feront que battre la campagne et n'iront point au fait. Le greffier délivrera par contumace des sentences et arrêts contre vous. Le clerc du rapporteur soustraira des pièces, ou le rapporteur même ne dira pas ce qu'il a vu ; et

faveur, dure au bon droit timide, débonnaire au mauvais quand il est soutenu par l'argent ou le crédit, de cette justice embarrassée de conventions, de rites, de formes, de préjugés, où l'horrible mise à la question semblait un passe-temps, qui s'ingéniait à varier les supplices, depuis ceux qui duraient toute une vie comme les galères jusqu'à ceux qui déchiquetaient un corps humain comme la roue ou l'écartèlement et s'acharnaient bêtement sur le cadavre, comme la claie, il devra se dégager de ce rapide et génial tableau comme une odeur de pourriture et de mort, comme un relent de décomposition sociale. Et invité, à son insu d'ailleurs, à fournir sa collaboration, le public, en ponctuant, de ses rires mêlés de réminiscences, tous les détails de ces couplets, aura contribué à l'illumination du texte et vraiment interprété

---

quand, par les plus grandes précautions du monde, vous aurez paré tout cela, vous serez ébahi que vos juges auront été sollicités contre vous, ou par des gens dévots, ou par des femmes qu'ils aimeront. Eh! monsieur, si vous le pouvez, sauvez-vous de cet enfer-là. C'est être damné dès ce monde que d'avoir à plaider; et la seule pensée d'un procès serait capable de me faire fuir jusqu'aux Indes.

Argante. — ...Je veux plaider.

Scapin. — Mais pour plaider il vous faudra de l'argent. Il vous en faudra pour l'exploit; il vous en faudra pour le contrôle; il vous en faudra pour la procuration, pour la présentation, les conseils, productions et journées du procureur. Il vous en faudra pour les consultations et plaidoiries des avocats, pour le droit de retirer le sac et pour les grosses d'écritures. Il vous en faudra pour le rapport des substituts, pour les épices de conclusion, pour l'enregistrement du greffier, façon d'appointement, sentences et arrêts, contrôles, signatures et expéditions de leurs clercs, sans

l'œuvre à sa manière, sur un mode autre que celui du récitant, mais également fécond.

Cette coopération est incessante, du reste, pourvu qu'on en saisisse l'occasion et qu'on sache la provoquer. Il suffit parfois d'une phrase, d'un mot, d'une intonation, d'une attitude, par où se révèle le sens second, toujours sous-jacent, qui coule comme une onde fraîche et pure, loin de la surface du sol. L'admirable Leloir excellait à rendre ces subtiles nuances et, d'une seule expression, créait entre le public et le personnage une sorte de communauté passagère de sentiments et d'impressions d'où naissait, précisément, cette passagère et délicieuse collaboration qui contribue tant au « fondu » de la représentation. Ainsi, dans *l'Avare*, après le dialogue un peu pesant d'Élise et de Valère, en style de héros de roman, après la querelle d'Harpagon et de La Flèche, plaisante mais trop engluée de lourdeurs latines, après la grande page du « sans dot » dont le comique est ample et solide, Harpagon, resté seul un instant avant de partir pour la promenade qu'il a annoncée, se murmure à lui-même, pensant à Valère :

Ah, le brave garçon ! Voilà parler comme un oracle ! Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte !

---

parler de tous les présents qu'il vous faudra faire. Donnez cet argent-là à cet homme-ci, vous voilà hors d'affaire.

(*Les Fourberies de Scapin*, II, VIII.)

Tout en parlant, il prend sur un fauteuil, près de la porte, son vieux manteau râpé, couleur de bure, son chapeau, son bâton et s'en va tandis que le rideau tombe.

Or qu'y a-t-il dans cette dernière réplique? Moins que rien. Cette sortie paraît sans éclat et vide de tout effet. Et pourtant le public peut, et doit, être amené ici à faire un effort d'imagination, à continuer mentalement le texte, non par d'autres paroles, à la vérité, mais par une construction mentale, à collaborer avec l'artiste. Leloir s'exprimait sur un ton simple, courant, banal peut-être, mais où il semblait que la passion qui dévore Harpagon eût laissé, à tous les mots, comme des griffes rentrées. Sans se livrer, il avait l'air de penser plutôt que de parler, philosophant sur la vie à la façon des médiocres qui se satisfont avec délices des sentences les plus usées et les croient originales et profondes parce qu'ils les énoncent avec conviction et gravité. Ces propos sont du même ordre que ceux dont se régale le populaire, dans les petites villes surtout, où les commères, entremêlant leurs remarques de soupirs ou de regards qui veulent être significatifs, s'exclament : « Ha ! de c'temps-ci ! » ou « C'que c'est que d'nous ! » et autres cris de l'inintelligence et de la misère.

Ces petites phrases, sottes et nulles, possèdent un certain pouvoir : selon la manière dont elles sont prononcées, elles font tableau, et l'auditeur,

bon gré mal gré, songe aux milieux où on les entend communément. Guidé par l'intonation du comédien, le spectateur, en voyant la silhouette d'Harpagon en costume de ville se former peu à peu puis disparaître, ne peut se défendre de certaines visions qui ne tardent pas à devenir obsédantes : en un éclair de pensée, il entreverra le Paris de 1669, qu'Harpagon va trouver en sortant de son logis, avec ses ruelles sans trottoirs, mal ou pas éclairées, bruyantes, malpropres, avec ses boutiques et masures encombrant les ponts, la foule grouillante des mendiants et des tire-laine, les appels des marchands ambulants ; et au milieu de cet étrange fouillis, il apercevra l'Avare qui passe, voûté, méditatif, suivi de regards d'envie ou de haine, suscitant, à la dérobée, des plaisanteries et d'offensants « caquets », comme ceux que redoutait avec raison Mme Jourdain (*le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène XII).

Ce travail en commun de l'acteur et de l'auditeur se trouve forcément réservé à une élite : un esprit sans culture, ou sans goût inné, ne saurait répondre à une invitation qu'il ne comprend, qu'il n'entend même pas. Mais il suffit que quelques-uns aient fourni l'effort demandé pour que l'atmosphère soit créée, de même qu'il suffit le plus souvent d'un bravo ou d'un applaudissement pour déchaîner des tempêtes d'acclamations. Il est clair qu'à la salutation de Cléante, accueillant son beau-frère Orgon par le vers qu'admirait

Th. Gautier, en général si injuste pour Molière,

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie,

les douze ou quinze cents spectateurs de la salle n'apercevront pas aussitôt en pensée, dans un décor d'automne, avec des boulingrins et des ifs taillés, un parc à la française, silencieux, élégant, une nature, apprêtée, soumise à l'ordre et à la symétrie, dirigée, même comprimée par l'homme et ne déployant, dans cet état de captivité, que des grâces conventionnelles. Mais il peut cependant y avoir ici encore collaboration du public, si l'artiste, par son jeu, l'appelle, la rend agréable et aisée.

L'essentiel en tout ceci est de procéder avec mesure et tact. Si l'interprète appuie, s'il laisse apparaître son intention, le charme est rompu ; car l'art consiste justement à conduire l'auditeur dans certaines voies en le laissant persuadé qu'il s'y est engagé de lui-même. Sa liberté doit rester entière : ce qui se lit, pour les uns, en lettres lumineuses, dans l'œuvre de Molière peut parfaitement, pour d'autres, demeurer ignoré : c'est simplement un signe que ceux-ci ne sont pas encore parvenus à cette compréhension intégrale du maître qui rend son culte si doux à ceux qui l'aiment. Il n'est pas indispensable, au reste, que tous voient ces beautés : c'est assez que leur soient offerts l'occasion et le moyen de les contempler, car la révélation ne saurait manquer de se faire un jour ou l'autre.

*
* *

De ces quelques exemples, qu'il serait aisé de multiplier en prenant le texte de Molière ligne à ligne, il résulte à l'évidence que lorsqu'il est fait ici mention d'un « sens second » dans Molière, tout n'est pas fantaisie, divagation de scoliaste, ou chimère de moliériste éperdu. Ces merveilles, que l'auteur l'ait ou non voulu, ce qui est de très peu d'intérêt, se trouvent en son œuvre : et c'est là seulement ce qui importe. Les âges à venir en découvriront certainement que nous ne soupçonnons pas, de même que nous en admirons qui laissaient nos pères indifférents. « C'est le propre des chefs-d'œuvre qu'ils se détachent de leur auteur : leur miroir, où l'humanité se reflète, est si clair que plus rien n'y transparaît de l'image de l'écrivain. Ils éternisent non des philosophies, ou des systèmes, ou des idées, mais des images de la vie : des âmes diverses peuvent juger diversement ces images comme nous jugeons différemment la vie même. » (Lanson.)

Mais ce n'est point assez de revendiquer pour le lecteur, ou le spectateur, ou l'érudit, cette parfaite indépendance du jugement. Il faut encore, lorsqu'il s'agit d'une œuvre faite pour être jouée, que l'interprétation aide, favorise, facilite cette libre appréciation. Si l'interprétation n'a pas conscience de la tâche délicate qui lui incombe

ainsi, si elle néglige de la remplir avec le sentiment grave, profond, presque recueilli, de ce qui est dû à Molière, il subsistera entre elle et l'œuvre une disparité choquante, aussi blessante pour l'esprit que serait horrible pour l'oreille l'exécution bâclée, distraite, sans mouvements justes ni nuances, d'une symphonie ou d'un quatuor.

Encore la musique, bien qu'infiniment plus asservie que les lettres à l'interprétation, possède-t-elle au moins l'avantage de n'être point livrée au pur caprice : elle se modifie, comme toutes choses, mais l'évolution se poursuit de manière ordonnée, selon des voies préparées. Une expression, un mouvement sont indiqués et c'est dans la direction ainsi marquée que l'interprétation brodera à l'infini ses variations. Une grande symphonie, selon le chef d'orchestre qui la conduit, prend les aspects les plus divers : mais les variantes du jeu, du phrasé, de l'accentuation sont toutes encloses dans les annotations manuscrites portées en tête. Si indigents que soient les méchants mots qui prétendent capter le mystère musical, ils fixent tout de même un certain type : et un « andante espressivo » ne pourra jamais devenir quelque chose de sec et de précipité. Or, ces guides manquent à l'interprétation dramatique : et c'est précisément dans la mesure où les artistes entendront et comprendront la secrète et subtile harmonie du sens second, qu'ils rempliront avec fidélité leurs obligations de bons servi-

teurs de Molière et maintiendront leurs efforts dans le cadre approprié.

Interpréter Molière en suivant puérilement le dialogue, en tournant à tous les vents selon la signification passagère des mots, sans chercher à pénétrer le texte, sans se sublimer à cet étincelant contact, c'est déjà le trahir ; si, au contraire, détachée de tout formalisme, dominant la pratique théâtrale et le métier, l'interprétation se préoccupe de traduire, après les aspects faciles, les pensées fines, de souligner, après les traits accessibles à tous, les perspectives audacieuses, si elle ressent le divin dont cette œuvre est tout imprégnée, elle se sera haussée au niveau de son modèle et, maîtresse des invisibles qui l'environnent, elle en aura réellement épousé l'esprit.

LA PLURALITÉ DES DÉCORS

DANS « TARTUFFE » « LE MISANTHROPE » ET « LES FEMMES SAVANTES »

Dans *Tartuffe*, dans *le Misanthrope*, dans *les Femmes savantes*, une stricte unité de décor a été jusqu'ici maintenue. Les remarques qui suivent ont pour objet de démontrer que l'unité de lieu n'entraîne pas nécessairement l'unité de décor, que le texte, au demeurant, interdit celle-ci et que la création de plusieurs décors a forcément pour effet de rendre l'interprétation plus vivante, plus humaine, plus sincère et de la rapprocher de la vérité.

Une objection se présente, et prend la forme d'une question préalable : sommes-nous libres vis-à-vis de ces chefs-d'œuvre? N'y a-t-il pas, quelque part, pour guider et contenir notre action, une expression de volonté de la part de l'auteur? Car, bien évidemment, s'il était établi que le cadre accepté jusqu'ici ou à peine modifié, à savoir le salon désert, anonyme et glacé (prati-

quement interchangeable, d'une pièce à l'autre, si bien qu'on l'appelait communément « Salon Molière ») a été choisi et imposé par le poète, il faudrait s'incliner, ou, à tout le moins, confesser qu'on outrepasse ses directions.

Or, il n'en est pas a nsi. Il a été indiqué ailleurs (1) que les indications de mise en scène dues à Molière sont pratiquement sans valeur. Ses listes de personnages portent en général : « La scène est à Paris », ce qui est de peu d'intérêt. Ce laconisme s'explique aisément. Le décor, dans le sens où nous l'entendons, n'existait pas au dix-septième siècle ; la comédie se trouvait, en fait, privée de mise en scène, si bien que, suivant l'heureuse expression du professeur Despois, le public assistait, non à une représentation, mais à « une récitation sous deux lustres ».

En effet, sur sa scène, que les spectateurs privilégiés encombraient, à droite et à gauche, sur les bancs réservés, et que fermait, au fond, une simple toile déroulée en hâte (la chambre, la forêt, la campagne ou le « palais à volonté », comme disent Mahelot et Laurent), Molière était forcé de faire entrer ses personnages toujours par le fond, de part et d'autre de cette toile passe-partout, de les amener devant les chandelles, sous les lustres, puis, les dernières répliques données, de les faire sortir par où ils étaient venus. Absence

(1) Voir ci-dessus p. 77 et suiv.

totale, et évidente, d'encadrement. Le besoin n'en était, au reste, pas ressenti.

Les exemples ne manquent pas. La relation de Félibien (Paris, in-folio, 1676, Imprimerie Royale) des divertissements donnés par le roi au retour de la conquête de la Franche-Comté nous montre, dans une gravure de Le Pautre, *le Malade imaginaire*, joué dans une sorte de vaste parc, avec bosquets, grottes, statues, fontaines, vasques, etc. Un fauteuil est apporté, placé au centre de ce décor de plein air, Argan s'y installe, et voilà le public — et quel public ! l'élite du royaume ! — satisfait (1).

Donc, pas de décor au temps de Molière, ou mieux, aucun souci de situer matériellement l'action : ceci est si vrai que le piteux décor-omnibus, où se sont étiolés nos chefs-d'œuvre — et qui est tout de même un commencement de localisation raisonnable — ne date, nul ne le conteste, que de cent ans environ après la mort de Molière.

Notre liberté est par conséquent entière, à la condition de n'en user que dans un esprit de fidélité à l'œuvre, c'est-à-dire en se réglant sur le texte, que l'on scrutera mot à mot pour en extraire les moindres indications, et aussi sur tout ce que nous savons des mœurs d'alors, sans manquer de faire état, naturellement, des rapprochements et déductions qu'autorise et suggère le

(1) Voir ci-dessus p. 10.

sens commun. Ces intentions de Molière, qu'on surprend dans le texte, et presque à son insu, se seraient, du reste, clairement manifestées si notre notion actuelle de la « représentation », avec son ensemble d'exigences, avait pu exister chez les Français de 1660-1675. Mais autant se demander s'ils avaient quelque idée du téléphone ou du cinéma. On oublie trop, en raison peut-être des chefs-d'œuvre qu'elle a produits, et qui restent insurpassés, que la scène d'alors se distinguait à peine du tréteau, dont elle venait de naître, et que l'interprétation dramatique ne se différenciait encore que très peu de la parade de foire.

I

« TARTUFFE »

Tartuffe ne peut se jouer dans un décor, sous peine de faire violence au texte et au sens commun.

Comment?

L'admirable acte d'exposition est tout en allées et venues de gens qu'on « voit entrer » ou qu'on « voit sortir », disent les personnages ; il est, par suite, indispensable de donner au public l'impression qu'ils ne sont *pas encore* entrés ou *pas encore* sortis (1). Il faut donc, de nécessité, que nous

---

(1) Vers 1 : MADAME PERNELLE

Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.

Vers 2 : ELMIRE

Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.

. . . . . .

Vers 171-172 : CLÉANTE

...Je n'y veux point aller,
De peur qu'elle ne vînt encor me quereller.

. . . . . .

Vers 211-215 : ELMIRE

Vous êtes bien heureux de n'être point venu
Au discours qu'à la porte elle nous a tenu.
Mais j'ai vu mon mari : comme il ne m'a point vue,
Je veux aller là-haut attendre sa venue.

CLÉANTE

Moi, je l'attends ici pour moins d'amusement.

. . . . . .

les « voyions » passer sans invraisemblance. Or, un lieu de passage, ce sera, par exemple, une antichambre ; mais si l'on fait choix d'un tel cadre, il faut se résigner à l'abandonner, aux actes suivants, où il est question d'une « salle basse » (1), d'un petit endroit « propre pour surprendre » (2), où les entretiens confidentiels, les rendez-vous sont multipliés, où enfin Elmire risque la dangereuse partie de confondre Tartuffe en s'offrant à lui : toutes situations qui jurent, on en conviendra, avec le caractère quasi public d'un hall d'entrée : le vestibule d'une maison prolonge en quelque sorte la rue, et le public, en le considérant, ne saurait évoquer un foyer, une pièce habitée où une famille vit de la vie de tous les jours.

De plus, l'arrivée de Tartuffe, au troisième acte, longtemps attendue et soigneusement préparée, ne se peut faire sans quelque apprêt. Or, rien de plus impersonnel, de plus banal qu'une antichambre, appartement bête s'il en fut ; l'auditeur

---

Vers 223-224 :

DORINE

...Il entre.

ORGON

Ah ! mon frère, bonjour.

CLÉANTE

Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retour.

(1) Vers 873 :

DORINE

Madame va venir dans cette salle basse...

(2) Vers 428-430 :

ORGON

...Je voi
Si quelqu'un n'est point là qui pourrait nous entendre ;
Car ce petit endroit est propre pour surprendre.

aura ressenti déjà tant de lassitude à contempler un tel décor, dans lequel il a entendu réciter près d'un millier de vers (Tartuffe entre au vers 853), que, forcément, l'apparition de l'hypocrite manquera du relief nécessaire.

Pour le cinquième acte, ce cadre est plus inadéquat encore. En effet, le quatrième est un sommet : ceci se sent et n'a pas besoin d'explication. L'auteur s'y est comme arrêté, et il entend que le public patiente un moment, et demeure le cœur serré. Cette volonté doit être respectée et un entr'acte s'impose ici. La pièce se continue, de toute évidence, non le même soir, mais le jour suivant. Valère ne dit-il pas (1) que Tartuffe « depuis une heure » accuse Orgon chez le prince? Or, il n'est pas possible, à moins de dépasser toute convention et de déchirer le sens commun, d'imaginer que, depuis la fin de l'acte IV, Tartuffe a eu le temps matériel d'aller chez le souverain, de demander, et surtout d'obtenir, une audience, de présenter sa requête, d'exhiber la cassette et les papiers d'un criminel d'État (2), de faire désigner, pour le seconder (3), un exempt, chargé lui-même

---

(1) Vers 1836 : VALÈRE
Depuis une heure au prince a su vous accuser
. . . . . .

(2) Vers 1837-38 :
Et remettre en ses mains...
D'un criminel d'État l'importante cassette.

(3) Vers 1842-44 : . . . . . .
Mais un ordre est donné contre votre personne ;

d'instructions confidentielles et contraires à celles que Tartuffe lui a entendu donner de vive voix (1) !

De plus, comment ledit Tartuffe aurait-il pu, outre ces courses au palais du roi, se rendre chez un huissier, y faire enregistrer, par la formalité dite « insinuation », l'acte de donation et faire rendre une ordonnance (2) pour expulser Orgon et les siens? Comment, enfin, Loyal, malgré son activité, aurait-il, en ces courts instants, l'ordonnance une fois prise, réuni « dix de ses gens » (3)? Car ce personnel ne l'escortait pas, apparemment, quand il accompagnait Tartuffe dans ses démarches? Comment, surtout, Loyal parlerait-il de « faire surséance » (4), si l'ordon-

---

Et lui-même (Tartuffe) est chargé, pour mieux l'exécuter,
D'accompagner celui qui vous doit arrêter.

. . . . . .

(1) Vers 1930-31 : L'EXEMPT

Ce monarque...
Et ne m'a jusqu'ici soumis à sa conduite
Que pour voir l'impudence aller jusques au bout,
Et vous faire par lui faire raison de tout.

(2) Vers 1746 : M. LOYAL

Et je viens...
Signifier l'exploit de certaine ordonnance

. . . . . .

Vers 1749 :

Un ordre de vuider d'ici, vous et les vôtres,
Mettre vos meubles hors...

. . . . . .

(3) Vers 1783-84 : M. LOYAL

Je viendrai seulement passer ici la nuit
Avec dix de mes gens sans scandale et sans bruit.

. . . . . .

(4) Vers 1781-82 :

Et jusques à demain je ferai surséance,

nance était du soir même? Car l'ordonnance ne pouvait produire son effet que le soleil levé, le lendemain, par conséquent, si elle avait été signée le soir du quatrième acte. Et par suite Loyal ne pourrait annoncer qu'il fait « surséance » en attendant « jusques à demain » : c'eût été là, en effet, obéir, à la lettre, à l'exploit, et non « donner du temps » (1) à la famille d'Orgon. Si, d'ailleurs, le cinquième acte avait lieu le même jour que les quatre autres, Loyal ne dirait pas :

Je viendrai seulement passer ici la nuit (2)

car tout ce qui s'est passé n'a pu prendre moins, en allant très vite, d'une journée de douze ou quinze heures. On y serait donc, à la nuit, et Loyal dirait : « Je reste seulement ici pour *cette* nuit. » Il n'annoncerait pas ses dix déménageurs : il les montrerait.

Si le cinquième acte se passe le lendemain du quatrième, à bien plus forte raison encore doit-il se jouer dans un local différent. Qu'est-ce donc que ce cinquième acte? Une manifestation grandiose de l'absolutisme royal. Dans l'effroyable confusion où l'honneur, le bon droit, la loyauté sont bafoués et foulés aux pieds, intervient, pour rétablir l'ordre et l'équité, comme un rayon de soleil assainit un taudis, la puissance du prince.

A l'exécution, monsieur, de l'ordonnance.

. . . . . .

(1) Vers 1780 : M. LOYAL
...On vous donne du temps.

(2) Vers 1783.

Et dans quel cadre? Dans la salle basse? ou dans l'antichambre? Quel homme de goût osera le proposer? A ce déploiement de force et de majesté, il faut une atmosphère appropriée, dans un local ample, aéré, clair, où la voix retentisse, où tout soit sonore et solennel. C'est ainsi seulement que la tirade de l'Exempt (tirade très injustement abrégée et qui, malgré de mauvais vers, ferait grand effet si elle était intégralement restituée) prendra tout son relief.

Il est à craindre en effet que le spectateur d'aujourd'hui soit rebuté par ces façons qu'il ne comprend plus bien. On n'arrivera à le mettre à l'aise qu'en forçant la note grandiose de façon à l'éblouir et à l'empêcher de trop réfléchir. Étriqué, honteux, ce dénouement paraîtra presque sot, et peu acceptable en tous cas. Puissamment affirmé, comme ces *tutti* des grandes symphonies où les *fortissimi* éclatent et où les sonorités tenues s'étalent en larges nappes d'harmonie, il peut et doit produire un extraordinaire effet de saisissement.

Or, rappelons-nous qu'il a été question d'une « galerie » (1) ; notons encore que Loyal est apparu à la porte (2) ; à quelle porte? A la porte d'entrée

---

(1) Vers 1522 : ELMIRE
...et voyez, je vous prie,
Si mon mari n'est point dans cette galerie.

(2) Vers 1715-16 : ORGON
...Que veut cet homme? Allez tôt le savoir.
Je suis bien en état que l'on me vienne voir.
. . . . . .

naturellement, à celle qui donne sur la rue, ou sur la cour d'entrée. Sinon, il faudrait admettre que cet homme de loi a traversé tranquillement toute la demeure sans rencontrer âme qui vive, sans que les serviteurs, qui connaissent, ou qui soupçonnent le malheur de leur maître, aient donné l'éveil? Il est impossible que nous soyons ici dans le même lieu qu'au quatrième acte. Où sommes-nous donc? Mais pourquoi pas dans la galerie d'entrée, haut et grand vestibule dallé, d'apparence « Versailles », et qui se prêtera merveilleusement aux évolutions de ces nombreux personnages et à la scène de l'arrestation?

Si Tartuffe — ce qui précède l'a peut-être établi — ne doit pas se jouer dans un seul décor, mais bien dans plusieurs, de quelle manière déterminerons-nous ceux-ci?

Au premier acte, quoi de mieux approprié que le jardin d'Orgon? Il en a sûrement un (1). Nous sommes en automne, car la campagne est peu fleurie (2) et on mange des perdrix (3), gibier de la saison. Le cadre peut être charmant si l'on

---

(1) Vers 583-584 : ORGON

Ses discours insolents m'ont mis l'esprit en feu,
Et je vais prendre l'air pour me rasseoir un peu.

Si, après sa dispute avec Dorine, Orgon sort ainsi sans chapeau ni manteau pour « prendre l'air », c'est, apparemment, qu'il va au jardin. S'il allait dans la rue il se vêtirait en conséquence.

(2) Vers 225 : CLÉANTE

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

(3) Vers 239 : DORINE

Et, fort dévotement, il mangea deux perdrix...

imagine quelque jardin d'un bel hôtel de l'époque, aux confins de la ville, tels que ceux dont Abraham Bosse nous a conservé les dessins ; on verra par exemple, au fond, une grille et un lointain de campagne, et en scène, sur la droite, un perron couvert, à colonnes, formant l'entrée du logis dont on aperçoit plusieurs fenêtres. Un banc, des sièges, peut-être une fontaine avec quelques fleurs tardives, et de hautes futaies rougeoyantes de feuilles mortes.

Mme Pernelle, en sortant (1), se dirigera vers la grille du fond où l'attendent ses porteurs. Elle monte en chaise et continue, tout en s'installant dans le véhicule, à parlementer à voix basse avec la famille, tandis que Cléante est avec Dorine, à l'avant-scène ; l'éclairage sera d'une nuance rousse rappelant nos belles journées d'octobre ou de l'été de la Saint-Martin. Et à la fin de l'acte, après l'admirable scène avec Cléante, Orgon franchira progressivement les degrés, disparaîtra dans la maison laissant Cléante déçu, inquiet. Sans se hâter, il prononcera, en manière de méditation, sur un ton à la fois soucieux et résigné, les deux derniers vers tout en gagnant la sortie du fond.

Les deuxième et troisième actes seront représentés dans la « salle basse ». C'est une sorte de

---

(1) Vers 171 : MADAME PERNELLE
Marchons, gaupe, marchons...

pièce commune, très meublée, pas nécessairement petite, mais intime et comme feutrée, évoquant la présence habituelle de la famille. De grandes baies, au fond, s'ouvrent sur un vestibule où se voit, face au public, bien en évidence, le grand escalier, l'escalier d'où descendra Tartuffe. Il est indispensable, en effet, qu'on voie le personnage « descendant » ; deux ou trois marches conduisant du plateau à son oratoire ne permettent manifestement pas de donner à l'entrée de l'hypocrite la solennité qu'il faut.

On ne saurait oublier que dans le dialogue il est toujours indiqué, quand il s'agit de Tartuffe, qu'il va « descendre » ou qu'on le fait « descendre » (1). Bien plus, il dit lui-même, au quatrième acte, qu'il « remonte » chez lui (2). Il habite donc, au moins, au premier, et non quarante ou cinquante centimètres plus haut que la salle basse, comme tendraient à le faire croire les quelques marches qu'une mise en scène, intelligemment renouvelée (3) mais encore très insuffisamment, puisqu'elle conserve le décor unique —

---

(1) Vers 845 : DORINE
Mais ce valet m'a dit qu'il s'en allait descendre...
Vers 1359 : ELMIRE
Faites-le moi descendre. Et vous, retirez-vous.
. . . . . .

(2) Vers 1267 : TARTUFFE
Certain devoir pieux me demande là-haut.

(3) Décor adopté par la Comédie-Française pour les fêtes du tricentenaire, janvier 1922.

qui est absurde —, a prétendu l'imaginer. Cette tentative atteste d'ailleurs un besoin croissant, mais encore confus, d'obéir aux injonctions du texte. Entre celles-ci, qui sont claires et impérieuses, mais n'ont jamais été appliquées, et des erreurs qu'on commet depuis des siècles, ce qui en quelque sorte leur confère autorité et majesté, de très bons esprits hésitent, car les hommages des hommes, lorsqu'ils se sont régulièrement accumulés de siècle en siècle, peuvent souvent prévaloir contre la vérité elle-même.

Par mille détails appropriés, et qu'il serait naturellement impossible — et oiseux — de fixer *ne varietur*, par la forme d'un plafond, d'une fenêtre, d'une cheminée, par la disposition des tables et des sièges, de menus bibelots, par un demi-désordre révélant en ce lieu la présence quotidienne d'une famille, de ses serviteurs, de ses parents et amis, ce décor, sitôt la toile levée, devrait procurer au public une illusion complète, et le transporter au milieu du dix-septième siècle dans une maison cossue de la bourgeoisie parisienne.

Reste l'admirable quatrième acte. On pourrait, à la rigueur, le jouer dans le décor des deuxième et troisième. Mais à examiner la situation sans parti pris, telle qu'elle est d'après le texte, et abstraction faite des interprétations passées, il semble bien qu'un tel local soit trop ouvert à tous les passants. Faut-il rappeler les propos de Tar-

tuffe lorsqu'il exige les « faveurs » d'Elmire (1), déclare crûment qu'il entend en « jouir » (2), qu'il veut non des promesses mais des « réalités » (3), et va même jusqu'à demander à la jeune femme, qui ne se méprend point à ces sollicitations, de lui céder immédiatement (4)? Elmire s'est en effet lancée dans une aventure délicate et qu'elle jugeait sans grand péril : quand elle se rend compte qu'elle a affaire à une sorte de brute prête au viol, la tête commence à lui tourner un peu. C'est le sens manifeste de ses trois derniers grands couplets : elle espère que son mari, enfin désabusé, se montrera, en entendant sa femme parler d'accorder à l'hypocrite les « dernières faveurs » (5) à l'instant même (6), car elle se sent poursuivie par un être bestial (7) qui prétend s'emparer de sa proie et

---

(1) Vers 1449 : TARTUFFE
Qu'un peu de vos faveurs, après quoi je soupire.
(2) Vers 1462 :
Et l'on veut en jouir avant que de le croire.
(3) Vers 1465-66 :
Et je ne croirai rien que vous n'ayez, madame,
Par des réalités su convaincre ma flamme.
(4) Vers 1495 :
Contentez mon désir et n'ayez point d'effroi.
Vers 1507 : ELMIRE
Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder.
(5) Vers 1457-58 : ELMIRE
Et l'on ne peut aller jusqu'à vous satisfaire
Qu'aux dernières faveurs on ne pousse l'affaire?
(6) Vers 1472 :
Et vous ne donnez pas le temps de respirer...
(7) Vers 1471 :
Quoi? de votre poursuite on ne peut se parer...

la posséder sans faire de quartier (1). Elle est donc sur le point de « consentir » (2) et de « tout accorder » (3), de « franchir » le suprême pas (4), et elle est obligée de rejeter la responsabilité de sa faute, une faute qu'elle voit imminente et déjà inévitable, sur le benêt qui, sous sa table, demeure stupidement coi (5), qui va souffrir qu'on lui fasse « violence » — le mot y est — et sortira peut-être de sa cachette, mais trop tard (6).

De nos jours, cette scène magnifique, qui est fort osée, se jouerait au bord d'un lit, peut-être dedans. Il est plus qu'invraisemblable, il est presque sot de la placer dans un appartement où ne trônent que d'austères et incommodes chaises

(1) Vers 1474 :

De vouloir sans quartier les choses qu'on demande...

(2) Vers 1479 :

Mais comment consentir à ce que vous voulez...

(3) Vers 1508 :

Qu'il faut que je consente à vous tout accorder...

(4) Vers 1512 :

Et c'est bien malgré moi que je franchis cela...

(5) Vers 1518 :

Tant pis pour qui me force à cette violence...

(6) L'ironie des vers 1531-34 et 1536-38 indique bien qu'Elmire a vraiment cru, un instant, que Tartuffe allait réussir. Et, en fait, elle n'a été sauvée que parce qu'elle a eu l'habileté de provoquer une réflexion qui a blessé Orgon personnellement :

Vers 1523-26 : TARTUFFE

Qu'est-il besoin pour lui du soin que vous prenez
C'est un homme entre nous à mener par le nez ;
De tous nos entretiens il est pour faire gloire
Et je l'ai mis au point de voir tout sans rien croire.

Sans cet heureux propos, Orgon restait sous la table et le rideau eût dû être baissé en hâte au moment où Tartuffe revient de l'antichambre.

de bois et où, de plus, tout le monde peut entrer ! Pour être logiques, nous devons donner pour cadre à l'acte IV une pièce intime, resserrée, aisée à fermer d'un tour de clef, ressemblant à quelque « petit salon » de nos jours, ou boudoir, avec sofa, bergères, un air à la fois confortable et un peu voluptueux. Alors le langage des personnages s'explique. Comment Elmire aurait-elle choisi, pour le guet-apens qu'elle médite, la chambre où tout le monde se tient tous les jours? Tartuffe ne s'y laisserait évidemment pas prendre ! Il se méfie, du reste (1) :

On m'a dit qu'en ce lieu vous me vouliez parler?

S'exprimerait-il ainsi si « ce lieu » ne lui apparaissait pas inattendu, inhabituel — nuance que le ton peut rendre aisément — et s'il n'avait pas été spécialement voulu par Elmire qui cherche par tous les moyens à donner au rendez-vous de l'attrait, du piquant? ce qui explique aussi, dans une certaine mesure, que Tartuffe se laisse si aisément duper.

Elmire insiste d'ailleurs sur ce que la situation où ils se trouvent tous deux a d'insolite, de troublant, et sur les non moins troublantes circonstances de temps et de lieu où elle se produit :

Et c'est par où je puis sans peur d'être blâmée
Me trouver *ici*, seule, avec vous enfermée... (2).

(1) Vers 1387.
(2) Vers 1405-1406.

Que pourrait-elle dire de plus pour nous faire entendre que, pour prendre Tartuffe au piège qu'elle lui tend, elle a disposé adroitement toutes choses? Elle a caché son mari ; mais pour perdre le scélérat, ce n'est point assez. Il fallait encore, comme elle l'a dit, « donner un champ libre » (1) à ses entreprises, et, dans ce but, elle a combiné une savante manœuvre (2) au succès de laquelle elle fera tout concourir : le ton de sa voix, ses attitudes, d'autant plus grisantes qu'elles restent réservées, ses remarques sur l'isolement, qui est certain et voulu, sur le huis-clos que cette porte bien fermée garantit, sur le secret, dont on est sûr (3), enfin sur le local qui est choisi pour son éloignement, son atmosphère douce et discrète.

Ces nuances sont des plus aisées à rendre par l'intonation, peut-être aussi, mais à peine et sans appuyer, par le regard et le geste. Mais dans une salle commune, ouverte à tout le monde, dans une sorte d'atrium impersonnel et quasi public, le dialogue se dépouille de sa saveur et les richesses de cette scène incomparable demeurent à demi

---

(1) Vers 1375-76 : ELMIRE

Flatter de son amour les désirs effrontés
Et donner un champ libre à ses témérités.

(2) Vers 1363 :

J'ai mon dessein en tête et vous en jugerez.

(3) Cette certitude agit merveilleusement sur Tartuffe comme Elmire l'avait prévu.

Vers 1503-04 : TARTUFFE

Vous êtes assurée ici d'un plein secret
Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait.

cachées. Le quatrième acte, c'est là la conclusion à laquelle conduit nécessairement l'étude minutieuse du texte, ne peut se jouer que dans une sorte de réduit élégant, paré, où tout plaise à l'œil et dont l'aspect séduise le spectateur.

Quant au cinquième acte, la haute galerie, dallée en rouge et blanc, très peu meublée, fort claire et aérée, avec vues sur l'entrée et les pièces voisines paraît bien former le décor idéal. On y verra Orgon angoissé courir en tous sens, la famille, tremblante de crainte et d'émotion, s'égailler dans toutes les directions, Loyal proférer des menaces, Tartuffe s'apprêter à les exécuter, et l'Exempt trancher, au nom du roi, et comme avec une épée, l'atroce enchevêtrement de mensonges et d'intrigues où l'Imposteur a enserré ses victimes.

Donc, quatre décors, et non un seul. Pour jouer *Tartuffe* sans plusieurs décors, il faudrait le représenter sur un plateau nu, à la manière de Reinhardt et de Copeau. C'est un système qui peut se défendre : l'auditeur doit alors produire un effort de pensée, se créer une vision mentale, et situer l'action selon sa propre fantaisie à laquelle une imperceptible indication matérielle servira seule de guide. Doctrine originale et qui a au moins le mérite de ne pas contredire le texte puisqu'on s'abstient de toute décoration quelle qu'elle soit : mais appauvrissement évident d'une matière opulente et sans égale, aggravation inutile de l'illusion théâtrale, et, en fin de compte, violence faite au sens commun.

II

« LE MISANTHROPE »

Dans *le Misanthrope*, comme dans *Tartuffe*, les indications du texte abondent ; elles permettent d'abord d'écarter sans contestation possible le décor unique.

Si toute la pièce se joue dans un salon de la maison de Célimène, on se heurte aux invraisemblances les plus flagrantes.

1° Comment expliquer qu'Alceste, venu, avec Philinte, chez Célimène, dans le dessein d'avoir une explication (1) se retire sans l'avoir vue, ni même raisonnablement attendue, comme s'il avait soudain oublié son amour, un amour, cependant, qui l'égare au point de faire chanceler sa raison (2) et ses principes (3) ! Il faudrait alors admettre qu'Alceste est une sorte de fou, incapable de suivre une idée, et, bien plus, assez peu absorbé par sa

---

(1) Vers 241-242 : ALCESTE
Et je ne viens ici qu'à dessein de lui dire
Tout ce que là-dessus ma passion m'inspire.

(2) Vers 248 :
Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

(3) Vers 233 :
Sa grâce est la plus forte...

passion, cette passion qui, nous le savons, est toute sa vie, pour pouvoir, à cause d'une bagatelle, renoncer à l'entretien qu'il s'était promis.

Quelque idée qu'on se fasse de ce caractère, qu'on l'imagine bouffon, ou atrabilaire, ou amoureux, qu'on force la note pathétique ou comique, qu'on insiste sur l'aspect particulier du personnage ou sur sa valeur générale et humaine, il y a un minimum de logique dont on ne saurait le priver ; et supposer que la querelle avec Oronte lui fait abandonner son dessein de déclarer à Célimène qu'il est « mal satisfait de ses façons d'agir » (1), c'est déformer la personnalité d'Alceste, c'est confondre l'ordre des valeurs et engager délibérément le public dans une fausse voie. En montrant le Misanthrope venu chez Célimène pour la voir et lui parler et en le faisant sortir avant que Célimène ne soit arrivée, on aboutit nécessairement à ce résultat.

2° Au dénouement, l'invraisemblance est plus criante encore. Dans la magnifique scène qui termine la pièce, Alceste déclare à Célimène qu'il refuse sa main (2). Et qu'arrive-t-il? C'est Célimène qui sort ! Or, de quelque manière qu'on s'y prenne, si, dans le propre salon de Célimène, Alceste rompt avec la jeune femme, il faut, de toute nécessité, c'est une question de convenance,

(1) Vers 448.
(2) Vers 1783 : ALCESTE
Allez, je vous refuse...

d'éducation, de simple bon sens, et personne ne pourra jamais éluder cette difficulté, que ce soit *lui*, Alceste, qui sorte, et non pas Célimène. Dans tous les pays et à toutes les époques, la réponse sera la même : quand deux êtres se séparent, ou bien ils s'éloignent simultanément, ou bien, si l'un d'eux demeure, c'est celui qui est chez lui et non l'autre.

L'interprétation traditionnelle avait bien eu conscience de cette absurdité : elle s'était efforcée de maquiller, pour ainsi dire, ce passage au moyen de nombreux artifices, comme les deux arrêts, les inclinaisons de tête et le coup d'éventail de Mlle Mars, jeux de scène brillants, excellent métier, mais métier tout de même bien conventionnel et peu sincère, sonnant aigre et faux, en une minute si poignante, et manifestement hors du ton du morceau. C'est parce que cette difficulté est insoluble quand on maintient le décor unique qu'on en a été réduit à employer ces médiocres trucs.

Ils ont malheureusement pour effet, outre le naturel agacement qu'ils produisent chez un spectateur ayant un peu de goût, de tirer hors de la vie ce dénouement du *Misanthrope*, qui est une incomparable merveille, d'en faire, exclusivement, une chose de théâtre, un épisode scénique, une sorte d'épreuve pour virtuoses, un trait où s'exerce la fleur des professionnels. Mais où sont, alors, le « bon caractère et la vérité » (1)? Où

(1) Vers 386.

est la voix simple, grave, « de la nature » (1)? En se complaisant dans cette atmosphère factice, ne méconnaît-on pas le sens profond de ce chef-d'œuvre, sorte d'hymne douloureux à la vérité, ne se traîne-t-on pas dans ce « style figuré » (2), symbole de toutes les compromissions, de tous les mensonges, de toutes les perverses altérations de ce qui est sain, loyal et droit?

C'est au texte qu'il faut demander la solution de ces problèmes.

Pour qu'au premier acte les jeunes gens puissent, sans criante invraisemblance, discourir pen-
446 vers alors qu'ils savent la maîtresse de maison sortie (3), ne serait-il pas logique et simple de les placer sur une terrasse, de telle façon qu'ils soient chez Célimène sans y être? Nous sommes en été, il fait beau et chaud (4); Célimène, qui est fort riche, de haut rang et de bonne noblesse (5), habite selon toute apparence un hôtel particulier. Comment est cet hôtel? Il suffit d'ouvrir le premier atlas d'architecture venu pour trouver quantité

---

(1) Vers 388.

(2) Vers 385.

(3) Vers 250-251 :

ORONTE

...J'ai su, là-bas, que pour quelques emplettes
Éliante est sortie et Célimène aussi.

(4) Vers 576-78 :

ACASTE

Damon, le raisonneur, qui m'a, ne vous déplaise,
Une heure, au grand soleil, tenu hors de ma chaise.

(5) Vers 1428 :

ALCESTE

...Je voudrais...
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien...

de dessins et plans des habitations seigneuriales de Paris à cette époque. Il en subsiste encore plus d'une (hôtels de Toulouse, de Soubise, Lambert, etc.). Les modèles abondent : les uns sont de vastes demeures avec parc attenant (Toulouse, Lambert, Longueville, Soubise, etc.) ; d'autres ont, précisément, de grandes terrasses (hôtel Croizat, place Vendôme ; hôtel Bretonvilliers sur les quais).

Il sera donc loisible d'imaginer, pour le premier acte, une terrasse surélevée de quelques degrés (1), lumineuse, gaie, avec balustres, fleurs, fontaine peut-être, bancs, table de pierre, etc. Le corps de logis est à droite avec la voûte qui mène à la cour et à la rue : on y aperçoit la porte où Oronte a appris d'un laquais que Célimène n'était pas chez elle. Dans ce cadre clair et plaisant, l'acte d'exposition, animé de mouvements aisés, simples, naturels, varié dans le rythme, joué très sincère et très humain, redevient quelque chose de réel et de vécu, et se débarrasse de la poussière qui, depuis deux cent cinquante ans, s'était accumulée sur lui.

Quant au cinquième acte, il se passe, on l'a vu, chez Célimène et il faut cependant, après la rupture, que celle-ci puisse se retirer d'une manière acceptable, plausible. Il suffira, pour cela, de

(1) Il faut justifier le vers 253 :

ORONTE

J'ai monté pour vous dire...

situer cet acte dans le parc de Célimène. Car son hôtel en a forcément un, vu sa fortune et son rang ; en tous cas rien de plus vraisemblable que de lui en supposer un. Ce cadre, un peu mélancolique et froid (car on est au soir, après souper, vers dix ou onze heures), soulignera excellemment ce divin morceau ; la poignante défaite de l'homme de bien y paraîtra d'une particulière grandeur, devant l'indifférence des choses, pendant que la chimère tombe, et qu'Alceste la voit tomber ; et elle y gagnera en portée, en mystère, en beauté douloureuse. Alceste disparaissant dans la nuit à la poursuite d'un idéal dont, par son intonation déjà lasse et désabusée, il laisse entendre qu'il le sait hors de l'atteinte des hommes, c'est toute la lutte séculaire et obstinée de l'élite humaine pour le triomphe d'une cause en laquelle elle a foi et pour laquelle elle se sacrifie sans hésiter, encore qu'elle sache son dévouement parfois inutile : stoïcisme farouche et fort, dont le caractère français a donné maint exemple et qui fait songer, parmi tant d'autres, au martyre silencieux d'un Vigny.

Quand, dans ce décor, qu'il sera aisé de disposer de manière à évoquer l'époque, avec, au fond de la scène, les quais, la vieille Tour, la ville illuminée, Alceste congédiera Célimène, celle-ci, chancelante, émue, comme accablée par les épreuves qui fondent sur elle et qui dépassent les forces et l'entendement de cette enfant de vingt ans, se

retire vers la demeure, dont on voit les fenêtres éclairées : elle sort donc de scène et cependant reste chez elle. Le spectateur le sent et son besoin de logique s'en trouve apaisé. Après quoi, Alceste ayant béni ses amis, s'en va lentement par une allée du fond, vers les miroitantes lumières du lointain. Et son dernier cri, cri de douleur, de regret, de foi aussi, lui fuse mélancoliquement des lèvres à mesure, qu'il s'ensevelit dans la nuit, comme semblent sombrer dans le néant les actions des hommes, qui ne sont jamais plus grands que lorsqu'ils donnent leur vie sans savoir si ce suprême don contribuera à édifier la cité de leurs rêves.

Autre avantage de ce décor : quand Alceste demande qu'on lui laisse un moment de tranquillité (1) dans un « petit coin sombre » on n'aura pas la déplaisante surprise de le voir s'affaler sur une chaise, contre un mur, comme on le faisait jusqu'à ces derniers temps, en un endroit qui n'était pas un coin et que la rampe illuminait à giorno. Quant à l'éclairage général, dans ce cinquième acte, il est facile de faire régner sur le théâtre une vague clarté lunaire et de disposer aussi, pour la lecture des billets, dans un angle, quelques lampadaires élégants, du même style que la maison, auprès de meubles de pierre.

Les deuxième, troisième et quatrième actes se

(1) Vers 1584 : ALCESTE
...Et me laissez enfin
Dans ce petit coin sombre avec mon noir chagrin.

passent naturellement dans l'appartement de la coquette qu'Alceste vient de reconduire chez elle (1) ; on est au premier étage (2) et dans une pièce d'apparat, de réception (3), voisine d'une galerie (4). Rien de plus aisé que la reconstitution de ce cadre somptueux, où, cependant, les teintes et les ors se fondent harmonieusement, d'où le clinquant est absent, et qui, par l'arrangement des bibelots, des fleurs, peut-être par une collation de fruits et de confitures apportée par des valets, révèle la présence d'une femme de goût, élégante et spirituelle. Puisqu'on est en été, les baies du fond pourront être ouvertes sur le jardin et les mouvements des personnages se régleront selon

---

(1) Vers 455-56 : CÉLIMÈNE
C'est pour me quereller, donc, à ce que je voi,
Que vous avez voulu me ramener chez moi?

(2) Vers 532 : CÉLIMÈNE
Qu'est-ce?
BASQUE
Acaste est là-bas.
CÉLIMÈNE
Hé bien! faites monter.

Vers 559 : ÉLIANTE
Voici les deux marquis qui montent avec nous.

Vers 849-50. BASQUE
Arsinoé, madame,
Monte ici pour vous voir.

(3) Vers 534 : ALCESTE
A recevoir le monde on vous voit toujours prête.

Vers 560 : CÉLIMÈNE
Des sièges pour tous.

Vers 889 : ARSINOÉ
Cette foule de gens dont vous souffrez visite...

(4) Vers 732 : CÉLIMÈNE
Et dans la galerie allons faire deux tours.

la simple vraisemblance et le sens commun ; le ton sera celui de la conversation, sans fastidieux « déclamé » ; des temps de longueur variée couperont fréquemment le dialogue, des apartés se formeront au hasard des rencontres et s'achèveront en répliques parlées, de façon à atteindre le naturel, ou au moins à y tendre, et, en tous cas, à éviter l'emphase et le bruit, qui gâtent généralement la scène des portraits et ont fini par l'abstraire de toute réalité.

Célimène reçoit, et on cause ; mais le charme est rompu si le public se rend compte qu'on ne parle que pour lui. Il est nécessaire, pour qu'il prenne toute sa valeur et sa portée, que cet admirable dialogue soit réellement un dialogue, que les artistes, animant la scène de leurs allées et venues, feignent de se murmurer des riens, se passent des verres, un fruit, une fleur, de sorte que cette petite assemblée de salon, occupée de futiles amusements et de frivoles commérages qu'on nommerait aujourd'hui potins, paraisse ne parler que par accident, par hasard, et non pour remplir je ne sais quelle fonction vis-à-vis de l'auditoire. Et alors les propos voltigeront sur cette vaine agitation mondaine comme une petite bise piquante et légère, qui glace et fouette tour à tour et dont, après qu'elle a passé, tout le monde croit qu'il ne reste rien.

Ainsi, trois décors pour *le Misanthrope* et, surtout, des milliers de pensées. Car cet incomparable

drame humain devrait être joué comme s'il était écrit d'hier et que l'encre n'en fût pas encore sèche, et, en même temps, empli des significations accumulées que les siècles lui ont successivement attribuées. Ainsi, Alceste continuera sa vie indépendante, s'éloignant chaque jour, sans doute, de ce qu'il fut en 1666, car s'il vit, c'est dans le cœur des hommes, et les hommes, qui changent, ne sauraient lui donner d'autre vie qu'une vie changeante, comme la leur, et en perpétuel devenir.

III

« LES FEMMES SAVANTES »

Les Femmes savantes, comédie d'un enjouement délicieux, riche en effets de toute nature, en caractères d'un dessin net, connaissent l'extraordinaire fortune de vivre, de plaire, et même d'enthousiasmer le public après deux siècles et demi, alors que, presque tout, dans la pièce, semble fait pour le rebuter. On dirait presque une gageure de Molière ; et le prodige est que, l'ayant tenue, il la gagne.

Car, outre que, fort éloignée des splendeurs de *Tartuffe* et du *Misanthrope*, sommets du génie humain, la comédie se maintient dans un genre sans âpreté, sur un ton de satire tranquille et en quelque sorte bourgeoise, nos idées sur l'éducation des femmes se sont si profondément modifiées, le vieil antagonisme des gens de lettres et des gens de cour est devenu pour nous si incompréhensible, en dehors de l'élite cultivée, que le spectateur est aujourd'hui séduit par le charme de la langue, la grâce de la plaisanterie, l'esprit qui court d'un vers à l'autre et déchaîne incessamment le rire, beaucoup plus que par le sujet en lui-même. C'est un comique aimable et sans tré-

fonds, qui ne rappelle que de très loin le grondement gigantesque de *Tartuffe*, du *Misanthrope*, de *Don Juan*, du *Malade*, du *Bourgeois*, etc. L'interprétation se fourvoierait donc si elle quittait la note légère et prétendait viser au pathétique : elle laissera simplement la mélancolie de Molière (qui, quoi qu'on fasse, coule toujours sous le dialogue et laisse quelque amertume après le rire, comme le fait la vie) planer sur l'œuvre par intermittences et transparaître à peine.

L'unité de temps ne peut être contestée. Le mariage d'Henriette est annoncé pour le soir même (1) ; un tel amoncellement d'événements en un jour déconcerte sans doute un peu le spectateur et le trouble dans ses habitudes de théâtre, mais le texte est formel. Quant à l'unité de lieu, elle existe, en un sens, puisqu'on est chez Chrysale. Mais unité de lieu et non de décor. A moins d'exagérer, de forcer les conventions, on ne peut situer ces cinq actes dans un local unique.

Pour une raison historique, d'abord. Les grandes scènes du troisième acte reproduisent des événements qui se sont réellement passés et la représentation doit ici, avant tout, se distinguer par de la fidélité à l'original. Chacun sait que Trissotin est sûrement Cotin, que Vadius est très probablement Ménage quoi qu'on en ait dit, et la prin-

---

(1) Vers 1405 : PHILAMINTE
Dès ce soir, à monsieur, je marierai ma fille.

cesse Uranie Mme de Nemours. De plus, d'Olivet rapporte dans son *Histoire de l'Académie* (1) que la dispute si génialement rimée par Molière eut lieu chez la Grande Mademoiselle.

C'est là un point qui, à la vérité, a été discuté : mais que l'incident se soit réellement produit ou non chez cette princesse, il importe assez peu en somme. Car le fait de la querelle n'en demeure pas moins, ainsi que l'identification des personnages ; or il est acquis que Mlle de Montpensier recevait couramment ceux-ci dans son cénacle du Luxembourg où elle se plaisait à présider les assises du Bel Esprit, continuant ainsi, ou voulant continuer, l'œuvre de sa meilleure amie la marquise de Rambouillet. Si l'on veut donc être fidèle à Molière, fidèle à l'esprit, s'entend, plus qu'à la lettre de son texte, de telles indications suffisent largement à étayer la fiction et il est logique, et même nécessaire, d'évoquer, de la manière la plus exacte, ce charmant tableau, le tableau d'une réception chez Mademoiselle au Luxembourg vers 1670-1672.

Comment se représenter son salon? La documentation fait défaut mais on y peut suppléer par analogie, grâce à ce que nous savons des mœurs d'alors, des modes qui régissaient l'habitation et principalement les installations princières : s'agissant d'un milieu littéraire encore tout plein du

(1) Page 190.

souvenir de l'incomparable Arthénice, ne serait-il pas légitime de s'inspirer, pour composer le décor, de la célèbre « chambre bleue »? Mademoiselle y avait vu régner son amie ; dans un de ses romans, *la Princesse de Paphlagonie* (1), elle décrit avec enchantement ce lieu de délices, à son avis du moins. A supposer donc, ce qui est fort possible, que son palais du Luxembourg n'ait jamais contenu de « chambre bleue », comme la mise en scène d'une comédie est œuvre, non pas de science, mais d'imagination, et que la stricte réalité lui sert de point de départ plus que de modèle, on est parfaitement fondé à tenter, au besoin avec quelque liberté ou fantaisie, une reconstitution, au troisième acte des *Femmes savantes*, de ce sanctuaire des Lettres françaises, le plus célèbre de notre histoire littéraire.

Ainsi, apparaîtra, au centre de la comédie, attirant spécialement les regards, la « chambre bleue ». Et les conditions de la représentation s'en trouveront, par suite, transformées du tout au tout. Au reste, Philaminte, à l'acte III, scène I (2), ne s'écrie-t-elle pas :

Ah ! mettons-nous *ici*, pour écouter à l'aise...

ce qui indique, à l'évidence, que, pour donner audience à son poète, elle a voulu choisir le plus bel appartement de la maison, celui où, sans doute,

(1) Ed. Renouard, Paris, 1805, p. 103.
(2) Vers 511.

devra siéger le fameux tribunal chargé d'appliquer la rigoureuse loi des « prose et vers » (1) et où se réuniront aussi les « doctes assemblées » (2). Philaminte se serait-elle exprimée ainsi si elle avait jugé la salle banale où la famille se tient quotidiennement suffisante pour savourer les vers que

Mot à mot il est besoin qu'on pèse (3)?

Cette salle banale et commune, c'est elle, au contraire, on le constate en serrant le texte de près, qui va servir de décor aux actes I et II. La conversation des deux sœurs (acte I, scène I) donne à penser qu'on se trouve dans une pièce qui sert tous les jours et à tout le monde ; on y verrait volontiers Henriette occupée à quelque ouvrage féminin ou à quelque travail de ménage, linge à serrer, argenterie à recenser, etc., et Armande installée à un bureau, absorbée dans des livres, écrivant et lisant alternativement.

Dans ces deux actes, plusieurs personnages traversent le théâtre ou feignent de le traverser, au moment de leur entrée (entrée de Bélise à l'acte I, scène IV, et à l'acte II, scène III, de Martine à

---

(1) Vers 923-25 : ARMANDE
Par nos lois, prose et vers, tout nous sera soumis ;
Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis ;
Nous chercherons partout à trouver à redire...

(2) Vers 870 : PHILAMINTE
...Qu'on peut faire comme eux de doctes assemblées...

(3) Vers 712.

l'acte II, scène v). Ces entrées sont d'ailleurs souvent annoncées dans le dialogue (entrée de Clitandre (1) à l'acte I) et le langage d'Ariste à la scène première du deuxième acte nous indique que la principale porte d'entrée de la maison est tout à côté. On est donc dans une antichambre habitée, disposition fréquente en un temps où les pièces se commandaient généralement. Le décor devra être planté de telle sorte qu'on puisse apercevoir, dans le fond, l'issue sur la rue ou sur la cour (2), et même une vue de celle-ci.

Il n'y a, pour les actes IV et V, qu'un seul cadre raisonnable : le cabinet d'études des Femmes Savantes. C'est une nécessité : on la sent. Comment ! Pendant plus de mille vers, il a été question de ces personnes érudites qui scrutent les in-folio, ces livres si nombreux et envahissants que Chrysale les appelle « livres éternels » (3), de ces êtres omniscients qui observent la lune, les planètes et les étoiles (4), qui se passionnent pour

---

(1) Vers 119 : HENRIETTE
Je l'aperçois qui vient...

(2) Vers 722 : TRISSOTIN
Et c'est dans votre cour que j'en viens d'accoucher.

(3) Vers 561 : CHRYSALE
Vos livres éternels ne me contentent pas...

(4) Vers 566 : CHRYSALE
Cette longue lunette à faire peur aux gens...

Vers 592-93 :
On y sait comme vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars dont je n'ai point d'affaire...

Vers 890 : BÉLISE
Et j'ai vu clairement des hommes dans la lune.

l'étude de la philosophie, de la politique (1), de l'histoire naturelle (2), de la physique (3), enfin qui embrassent tout le savoir humain, et il faudrait se résoudre à les entendre sans cesse « parler » de leurs connaissances sans jamais les voir dans leur laboratoire ? Autant nous montrer Faust sans ses grimoires, ses cornues et ses alambics !

Quoi de plus naturel, en outre, pour signer un contrat de mariage que de conduire un notaire dans la pièce où l'on a précisément pour habitude de se retirer pour écrire, où tout est toujours préparé à cet effet, table, papier, plumes, etc. Philaminte l'indique elle-même :

Allons, monsieur, prenez la table pour écrire (4).

Autoritaire, tyrannique même, Philaminte n'est-elle pas bien aise de jouir de son triomphe dans cette partie du logis où elle se sent plus puissante encore peut-être qu'ailleurs, parce qu'elle s'y enivre d'un orgueil supérieur : elle y régente la grammaire, qui se fait obéir « des rois », le « monde savant », elle y feuillette les philosophes et les juge d'un air protecteur ; dans cette grave retraite où elle se livre à toutes ses recherches scientifiques,

---

(1) Vers 894 : ARMANDE
Grammaire, histoire, vers, morale et politique.

(2) Vers 874 : PHILAMINTE
Découvrir la nature en mille expériences.

(3) Vers 893 : ARMANDE
Nous approfondirons, ainsi que la physique...

(4) Vers 1613.

où « elle se mêle d'écrire » (1) et compose les « huit chapitres du plan » de l'Académie féminine (2), l'aspect même des choses fera sourire.

Ce sera, au faîte de la maison, quelque vague atelier plus ou moins encombré, tenant à la fois de la salle d'étude, du laboratoire, de la bibliothèque, du cabinet de physique et d'histoire naturelle, où trôneront, sur les armoires ou les consoles, près d'appareils ou de télescopes, des bustes de Socrate, Platon, Épicure, Descartes, etc...

A la scène I de l'acte IV, Philaminte et sa fille Armande sont au travail. Philaminte est à son bureau et le rapport que lui fait Armande, d'abord importun parce qu'il l'interrompt dans sa tâche, finit par retenir son attention. On pourrait encore imaginer que les deux femmes causent tout en travaillant, coupant leurs répliques de temps longs pendant lesquels elles manient des instruments ou compulsent des livres. A la scène III, Trissotin vient annoncer une nouvelle astronomique : cette nouvelle est ainsi apportée aux Femmes Savantes dans leur observatoire, près de leur « longue lunette ». Elle ne pouvait recevoir meilleur accueil. Remarquons en passant que Chrysale a parlé d'un « grenier » (3) où se font les observations de la lune

(1) Vers 1137.
(2) Vers 846.
(3) Vers 565-566 : CHRYSALE
M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans
Cette longue lunette à faire peur aux gens...

et des étoiles. Pourquoi ne pas supposer que ce « grenier » est précisément l'atelier, l'antre, des trois pédantes?

Jouée dans ces trois décors, la comédie, sans se hausser, certes, aux immortelles satires des grands chefs-d'œuvre, sortira d'une sorte de sommeil : le comique en sera allégé, les archaïsmes dissipés et la note d'humanité qui, chez Molière, éclipse toujours celle de l'actualité contemporaine, ressortira avec une vigueur et un relief jusqu'ici insoupçonnés.

*
* *

Mais qu'il s'agisse de *Tartuffe*, du *Misanthrope* ou des *Femmes savantes*, l'effort de rénovation que la mise en scène exige sera impossible ou deviendra inutile s'il n'est pas secondé par un matériel de premier ordre, par une perfection d'exécution quasi absolue. On a trop oublié en matière de théâtre, depuis un siècle et surtout depuis une génération, l'importance essentielle de l'élément matériel ; l'attention a surtout été dirigée vers l'œuvre artistique, qui, en effet, y a droit avant tout autre chose, mais qui, privée de son support matériel, court les pires dangers ; le théâtre, avec une réalisation scénique imparfaite, est à peu près aussi exposé à l'oubli que le serait un auteur dont les poèmes resteraient manuscrits.

A nos côtés, en Angleterre par exemple, on paraît avoir commis l'erreur inverse et la minutie,

ou le luxe de la scène, du « staging », le perfectionnement inouï des mécanismes, tous électrifiés, a souvent nui à la valeur des pièces. Or, il ne faudrait représenter ni d'excellentes pièces selon des procédés de machinerie vieux de cinquante ou soixante ans, ni des pièces médiocres selon les dernières formules de l'industrie théâtrale. C'est un fait que nul théâtre en France n'est réellement équipé à la moderne, comme le sont ceux de Londres, de New-York ou, même, de Berlin et autres grandes villes d'Allemagne. Les entr'actes y sont sans fin, le machinisme rudimentaire et presque comique de vétusté, le maniement des décors, meubles et accessoires, tout à fait primitif. On demande aux bras ce qu'ailleurs l'électricité exécute depuis longtemps. Si l'on ajoute à cela, la Comédie-Française à peu près seule exceptée, l'exiguïté des locaux, leur effroyable saleté, la poussière, l'indiscipline, le bruit, le manque de tout confort pour les comédiens, on peut s'étonner qu'ainsi handicapé notre théâtre tienne encore un tel rang dans le monde.

Or, pour que la mise en scène des pièces de Molière conçue et ordonnée selon les principes exposés ici porte tous ses fruits, cette modernisation de notre outillage est presque indispensable : les entr'actes annoncés d'avance et avec leur durée, seront longs ou brefs non pas d'après le travail que les machinistes ont à accomplir mais selon l'impression à produire sur le public. Le

changement de décor, — comme, dans un moteur bien réglé, l'étincelle s'allume juste au moment voulu et sans qu'on ait à s'en préoccuper, — doit se faire vite et sans bruit et il est pénible de penser que des chefs-d'œuvre aient dû souffrir de telles contingences. Éclairage, coloris, accessoires, costumes, sont également à régler de façon à procurer une illusion complète : on frémit en songeant à l'insuffisance dont nous nous contentons encore bien souvent sous ce rapport.

L'œuvre de Molière, rendue à la vie et arrachée à la froide convention du tréteau, ne reprendra réellement possession de l'âme des foules qui l'acclament déjà depuis des siècles mais ne la comprennent pas tout entière, elle et le monde qu'elle évoque, que lorsqu'elle aura été représentée comme le texte le prescrit et que tout aura été concerté, à l'aide de procédés nouveaux, et toujours perfectibles, en vue de faire vivre cette incomparable fiction, qui est toute réalité, et dont on ne devrait jamais pouvoir dire :

Et ce n'est point ainsi que parle la nature (1).

---

(1) *Misanthrope*, vers 388, acte I, sc. II.

REMARQUES SUR L'INTERPRÉTATION DE « L'AVARE »

I

De Plaute à Molière. — Autres devanciers de Molière. — Inégalités de *l'Avare*. — L'interprétation les aggrave fréquemment. — Nécessité de distinguer, dans le texte, les apports divers et leurs origines. — Sommaire révision de la pièce à ce point de vue. — Orientation générale de l'interprétation. — Dangers que présente une interprétation systématiquement tournée vers la bouffonnerie. — Conditions d'une interprétation absolument naturelle et vivante.

Placée, par suite d'une assez déplorable manie de classification et de hiérarchie, auprès des œuvres maîtresses de Molière, de celles qui dominent les lettres universelles, la belle comédie de *l'Avare*, dès qu'on la considère sans parti pris de louange systématique, n'apparaît pas entièrement digne de ces honneurs. Le génie s'y montre sans doute à tout instant, déchaînant un rire éperdu, ou laissant émerger, de la bouffonnerie la plus endiablée, le tranchant aigu d'une lame, qui coupe jusqu'au sang. Mais l'immensité du *Misanthrope*

de *Tartuffe*, du *Malade*, du *Bourgeois*, le souffle grandiose de *Don Juan*, la profondeur et l'âpreté de *l'École des femmes* et de *la Critique* y peuvent être souvent regrettés.

Tributaire de Plaute, principalement, obsédé, comme il le fut si souvent, et peut-être à son insu, de réminiscences italiennes, il semble que Molière ait, ici encore, cédé à la nécessité d'aller vite. La pièce (car il n'y a pas à s'arrêter aux historiettes de Grimarest) est du dimanche 9 septembre 1668, d'après le registre de Lagrange, 1668, année des plus chargées, comme la plupart de celles qui se sont succédé et se succéderont du retour à Paris (1658, *Précieuses* 1659) au *Malade imaginaire* (1673). Absorbé par sa vie épuisante d'auteur acteur-directeur, jouant presque tous les jours, sur son théâtre ou ailleurs, appelé à tout instant chez le roi, les princes, les grands personnages de la cour, qui lui laissaient à peine le temps de préparer les spectacles, et parfois quatre ou cinq jours seulement pour écrire les pièces, les apprendre et les représenter, tiraillé aussi par des soucis domestiques, son vieux père à secourir, sa jeune femme à surveiller, il est assez naturel que, dans cette course à l'abîme où se consumaient ses forces, il ait parfois cherché à gagner du temps, à s'épargner quelques précieuses heures.

Plaute, auteur latin relativement peu connu, hors du monde savant (il n'en existait qu'une traduction), et, en tout cas, moins familier à son

public que les ouvrages italiens et espagnols encore à la mode, le séduisit. *Amphitryon* (1) naquit de ce choix : poème délicieux, d'une grâce, d'un charme tout à fait français, voile subtil et délicat sous lequel ne transparaît même plus la lourde trivialité romaine. Et après *Amphitryon*, ce fut *l'Aululaire*, qui devint *l'Avare*, non plus, cette fois, une traduction ni même une adaptation, mais un simple thème, sur lequel l'inspiration de Molière s'exerça librement, élevant tout de suite au niveau de la grande comédie le fait divers, pauvre, sec et plutôt ennuyeux, de l'original. On distingue encore celui-ci, mais à peine, et de très loin, comme, du haut d'un sommet, on aperçoit un village de la vallée. C'est là une impression que le lecteur éprouve incessamment avec La Fontaine, quand, après les éblouissements des *Fables*, il revient aux squelettiques schémas du vieil Ésope.

L'anecdote de Plaute est presque aussi dépourvue d'intérêt que son dialogue est indigent et heurté : Euclion vivait dans la misère, une misère réelle ; le dieu Lare lui fait découvrir un trésor ; alors seulement l'avare s'éveille ; avec l'argent, Euclion connaît les « soucis, les soupçons, les alarmes vaines », si bien que la tranquillité finit par lui paraître plus souhaitable que la richesse et qu'il se défait de la marmite pleine d'or en faveur de son gendre, afin de retrouver la paix

(1) 13 janvier 1668.

et le sommeil. Les deux derniers vers de la pièce, dont la fin s'est perdue, nous ont été conservés par le grammairien Marcellus Nonius du troisième siècle après Jésus-Christ. Ils indiquent la résolution prise par le vieillard :

Ego effodiebam in die denos scrobes :
Nec noctu, nec diu, quietus unquam eram : nunc dormiam (1).

Comme, dans *le Savetier et le Financier*, La Fontaine sait, en cinquante vers, embrasser plus d'humanité et de poésie ! Molière ne pouvait s'accommoder de cette fade histoire de Plaute. Son Harpagon est un homme, un homme vivant, et non un mannequin, un homme prêt à toutes choses pour avoir de l'argent, dont les mains crochues s'agrippent à tout ce qui est à leur portée, et qui n'abandonnera jamais rien! Et cette passion dominatrice qui semble absorber toute la capacité pensante du personnage, doit cependant céder, si peu que ce soit, à d'autres forces humaines qui ne se laissent point comprimer, à une sorte de désir sénile pour une jeune fille sans fortune, à un certain orgueil mondain qui ne va pas sans dépense, au goût de l'autorité, toutes choses qui

(1) « Je creusais dix cachettes par jour. Je n'avais de repos ni la nuit ni le jour : maintenant je dormirai. » La fin de l'*Aululaire* a été suppléée au quinzième siècle par Urcéus Codrus. Strobile, l'esclave voleur, rend la marmite, est affranchi, Euclion, rentré en possession de son or, marie sa fille au jeune Lyconide qui l'a séduite, et pour retrouver le bonheur, fait don du trésor à son gendre.

se concilient mal avec la ladrerie et créent, dans ce caractère, des contradictions et une complexité de sentiments parfaitement conformes à la vie.

Ainsi se révèle le travail qui s'est produit dans l'esprit de Molière sans qu'il en ait eu probablement conscience. L'auteur latin lui a fourni une donnée ; il l'a traitée, sans la suivre à la ligne, vaguement, et comme de mémoire, très indépendant dans l'imitation et entremêlant fréquemment celle-ci d'emprunts faits aux *Suppositi* de l'Arioste, à la *Sporta* du Gelli (qui reproduisaient d'ailleurs tous deux le modèle latin), et, pour une moindre part, à l'*Amante tradito*, au *Dottor Bachettone*, aux *Case Svaligiate*, à la *Cameriera nobile*, que ses camarades italiens jouaient couramment à ses côtés. Il ne dédaigna pas non plus les auteurs français, Larivey *(la Veuve, les Esprits)*, Boisrobert *(la Belle Plaideuse)* Chappuzeau *(la Dame d'intrigue)*, et bien d'autres sans doute, si l'on voulait se livrer à de minutieuses comparaisons de textes qui ne présentent guère qu'un intérêt de pure érudition.

La comédie apparaît ainsi sous un double aspect, car la fusion des apports du dehors et de la veine originale ne s'y est opérée qu'à demi. Les courants se suivent, se croisent, se superposent, mais sans jamais bien s'unir : de telle sorte qu'il subsiste, dans l'ensemble, quelque chose, par moments, de disparate et de désaccordé, comme si, emprisonné dans une geôle qu'il s'est lui-même construite, le génie de Molière eût été forcé d'en

subir la contrainte, non certes par infériorité de moyens, mais simplement parce que, faute de loisirs et sans doute à regret, il ne trouvait point le temps de la faire voler en éclats. La hâte ne se sent point ici, cependant, comme dans *les Fâcheux*, *l'Amour médecin* ou *la Princesse d'Élide* : mais le recours direct à un auteur ancien, la prose, forme encore rare et qui pouvait compromettre le succès, l'emploi d'un attirail dramatique déjà usé, langage des héros de roman (scène 1re) (1), reconnaissances du dénouement, la transcription de certaines scènes latines d'effets faciles (quiproquo de la cassette, acte V) qui manifestement auraient dû être allégées, indiquent à l'évidence que la composition fut troublée par des préoccupations étrangères et que la clairvoyance de l'auteur a souvent été en défaut.

A l'origine, ces défaillances du génie attiraient moins les regards : on ne saurait oublier que le public de Molière osa parfois lui préférer Scaramouche ou Arlequin et qu'à la manière de nos publics modernes qui méconnurent tant de merveilles, *Carmen*, par exemple, il se trompa souvent, et de la façon la plus choquante. *L'Avare*, lui-même, en dépit de ses imperfections, reste un monument, et un très beau monument, de notre art dramatique. Or chacun sait qu'à la dixième

(1) Les références au texte sont faites sur l'édition des Grands Écrivains de la France. Hachette, in-8°, Paris, 1882.

représentation, le 14 décembre 1668, la troupe, pour relever des recettes qui avaient déplorablement fléchi, dut joindre à la comédie de Molière une autre pièce appelée *le Fin lourdaud*, dont nous ne savons rien, mais dont nous pouvons présumer qu'elle était sans grande valeur, puisqu'on jugea inutile de l'imprimer et qu'il ne nous en est rien resté. Or c'est grâce à cette bagatelle, probablement des plus insignifiantes, que la moyenne se releva et revint au-dessus de 500 livres, alors que les trois dernières représentations de *l'Avare* seul n'avaient produit respectivement, les 2, 5 et 7 octobre, que 271, 143 et 255 livres, soit 223 livres de moyenne.

Que Molière ne s'y soit pas assimilé la moelle de ses modèles avec l'étonnante maîtrise qu'il déploie en général, les contemporains le lui pardonnaient sans peine : peut-être même ne s'en apercevaient-ils pas. Ils auraient été plutôt portés, eux qui couraient en foule aux exhibitions et acrobaties de ses rivaux italiens, honorables praticiens de théâtre qu'un singulier hasard mettait en compétition avec la muse de la comédie elle-même, à lui tenir rigueur de n'avoir pas suivi de plus près les plaisanteries et les « gentillesses » latines, d'avoir, malgré tout, écouté sa propre inspiration et substitué à des fantoches exsangues des êtres forts, palpitants, brûlants de passion et de vie.

Car c'est là surtout que l'on retrouve Molière,

dès que l'on s'efforce, textes en mains, de confronter son œuvre avec celles de Plaute, de l'Arioste et de Boisrobert, pour ne citer, parmi les auteurs imités, que ceux qui comptent vraiment. Non qu'il puisse être ici question de comparer : un monde sépare ces comédies et il semble presque qu'elles appartiennent à des ordres de pensée différents. Mais certaines sources peuvent être identifiées et suivies. Or les personnages des devanciers de Molière sont à peine des hommes : la matière humaine manque, en eux, à la lettre ; et ces types imaginaires, généralement empruntés à une tradition dramatique qui les conservait avec une immuable fixité, n'en modifiant ni l'aspect ni le nom la plupart du temps, demeurent sans aucun point de contact avec la vérité.

Au contraire, le milieu où évolue Harpagon est si vigoureusement décrit, apparaît si vivant, si réel, que les plus véhémentes critiques ont été adressées à l'auteur pour y avoir « outragé la morale » et les principes de la famille : signe que le tableau était parlant. La grande scène de la malédiction, et presque tout le quatrième acte, y compris le monologue où l'idée, si l'on veut, et quelques mots appartiennent à Plaute et à Larivey mais dont Molière a corrigé l'artificiel par le mouvement, la cadence, la variété, un extraordinaire éclat et je ne sais quoi de torrentiel et d'échevelé, apporteraient au lecteur ou au spectateur la révélation du génie, à supposer que, pour

eux, celui-ci ne se fût pas encore manifesté. Là où Plaute et ses imitateurs n'avaient guère suivi que la coutume d'un art dramatique encore balbutiant, Molière a cherché la vie et a remplacé les formules sèches, simplistes, presque automatiques d'une sorte de métier par l'expression fidèle, sincère, naturelle du caractère humain.

Pièce bâclée, mais bâclée par un Titan, et toute pailletée de merveilles, *l'Avare* a malheureusement été maintenu par la critique, un peu, par l'interprétation surtout, dans une note factice et conventionnelle. L'existence, dans la composition et le texte, d'un fonds romain, d'un fonds italien ou français, était parfaitement connue et reconnue, mais il semblait qu'on prît son parti de cette parenté avec Plaute et la commedia dell'arte, sans songer à faire le moindre effort en vue de distinguer ces apports différents. Les effets venant du tréteau, de la parade foraine, soigneusement préservés ou accentués, servaient à maints acteurs à se créer une réputation ; mais d'une manière générale, l'interprétation, surtout dans l'affligeant décor nu à trois portes, demeurait plate, sans le moindre horizon, sans envolée ni mystère, comme si, en dehors de quelques caricatures à gros traits, la pièce ne contenait rien.

La famille, peu à peu rongée, puis enfin détruite par le vice du vieillard, l'étrange monde d'entremetteurs, d'usuriers, de valets voleurs et menteurs, de magistrats escrocs qui gravite autour

d'Harpagon, la comédie à tout moment sur le point de se muer en drame, tout ce tableau magnifique échappait pratiquement à un public qui n'assistait guère qu'à un exercice scolaire soigneusement exécuté et intentionnellement ramené vers la charge, sans un cri d'humanité. Élise et Cléante, privés de jeunesse, de mordant et de vie, venant montrer sagement, devant le trou du souffleur, l'excellent résultat de leçons bien apprises, Valère, déclamatoire et un peu romantique, plus ou moins poussé à « l'homme sombre » de 1830, Frosine tout embourgeoisée et moins équivoque que ne l'exige la situation d'une personne dont les moyens d'existence sont de « s'entremettre d'affaires », Harpagon enfin, entièrement sorti de la nature et de la réalité, stylisé, vieilli, au point de n'être plus du tout un homme que dévore une passion mais une sorte de personnification mythique de l'avarice qu'on a, pour la vraisemblance, rapidement affublée d'apparences humaines, voilà, sans vraiment exagérer, ce que cette grande comédie était à peu près devenue.

Un néfaste parti pris d'outrance dans l'effet, peut-être inconscient, mais indéniable, avait pour conséquence fatale d'affaiblir la portée de l'œuvre. L'avarice, soulignée, affirmée à satiété, souvent avec lourdeur, les gros traits de la comédie latine ou italienne accusés à plaisir, au détriment des nuances fines, le détail psychologique volontiers négligé ou omis, pour s'assurer, dans la bouffon-

nerie, des succès sûrs, toute cette orientation de l'interprétation vers le tréteau en rabaissait le niveau, et, malgré des rires quelquefois tumultueux, laissait, au fond, l'auditoire assez indifférent. L'angoisse magnifique qui étreint l'assistance après le sublime quatrième acte de *Tartuffe*, ne se retrouve pas chez un public qui écoute *l'Avare* : le spectacle de cette famille où tout sombre ne l'émeut pas, occupé qu'il est de rire de La Flèche qui retourne ses poches, des valets qui vont à reculons, d'Harpagon qui s'étale par terre, qui se fait arracher son diamant ou éteint d'inutiles bougies, etc., Valère, qui fait un peu le Tartuffe dans la maison, Élise qui est prête à se laisser enlever par lui, Cléante, prodigue, insolent et par surcroît maître chanteur, La Flèche apte à toutes les besognes, maître Jacques que le crime n'effraie point, Frosine, sœur aînée de la Nérine des *Fourberies* et sans doute aussi peu scrupuleuse que cette échappée du bagne, cet assemblage étrange de fripons rend, en un sens, la pièce tragiquement prenante, et l'on ne s'étonne pas que Gœthe en ait été frappé et confondu.

Malheureusement ces caractéristiques particulières, qui causèrent, à l'origine, l'insuccès de *l'Avare*, n'ont pas cessé, depuis, de préoccuper les interprètes : désireux de masquer cet aspect sérieux qu'ils jugeaient dangereux pour la pièce, ils s'acharnèrent à la claquemurer dans un genre donné, n'hésitant pas à lui faire violence, à l'ar-

racher à la réalité, à la tirer du monde vivant pour en faire quelque chose de tout à fait conventionnel : ils remplacèrent le tableau multicolore et mouvant de la vie par une image d'Épinal sans dessin ni nuances.

Comme s'il fallait encore sacrifier quoi que ce fût au préjugé des genres et ne concevoir les travaux de l'esprit que dirigés dans des voies prédéterminées, au lieu de laisser l'inspiration créatrice s'épanouir, selon sa libre fantaisie, sans aucun souci des geôles, des préjugés et des règles ! Molière, sur ce point, a largement devancé son temps et même, en un sens, ses successeurs, y compris nos contemporains. Ne s'est-il pas franchement moqué de tous les préceptes, fussent-ils d'Aristote, et des « chicanes où on veut assujettir le goût public »? Il y a plus de sens qu'on ne croit dans l'exclamation du Dorante de *la Critique :* « Ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous (1). » On y sent une horreur instinctive des lisières et des systèmes : et c'est par conséquent une espèce de contresens de vouloir délibérément placer telle ou telle comédie, *l'Avare* surtout, dans une sorte de moule, et de découronner ainsi le génie de sa divine originalité.

Sous couleur d'observer une tradition souvent peu éclairée, on a progressivement dénaturé cette comédie au point d'y tuer la vie même. Pour la

(1) *La Critique*, scène VII.

lui rendre et remettre ici des êtres animés et réels, il est nécessaire que le travail de l'interprétation porte sur un texte que la critique a fouillé, non pas la critique littéraire, mais une critique presque exégétique, permettant d'en connaître exactement les sources, de discerner la valeur des diverses couches, de trouver Molière et la matière vivante. Car elle seule nous intéresse, et ce qui ne vit pas, l'interprétation a parfaitement le droit de ne s'y point attacher.

Malgré son extraordinaire don, vraiment unique, de rendre sien tout ce qu'il touchait, Molière a aliéné, en un sens, dans *l'Avare*, quelque chose de sa liberté en cherchant au dehors non certes un inspirateur, ni même un guide, mais un simple canevas. Car, avec la donnée dramatique, prise à Plaute, passent des traits que l'auteur français adoucit et modernise parfois, mais que, souvent aussi, tenté par un effet de gros rire, et toujours pressé, il conserve et même accentue. Ainsi le mauvais et inutile jeu de scène des mains à l'acte Ier, scène III. Chez Plaute, il est déjà fort lourd (*Ostende etiam tertiam*, dit Euclion) ; il est pire chez Molière, où Harpagon demande à voir « les autres ». C'est que ce n'est plus ici le géant qui composa *Tartuffe* et *le Misanthrope*, et dans la galerie de nos chefs-d'œuvre *l'Avare* n'occupe pas une éblouissante place de cimaise : Molière s'y montre sans doute fréquemment, mais sans tenir tout au long de la représentation l'auditoire fasciné.

Dans ce texte souvent magnifique, si les apports des devanciers ne sont pas nettement délimités, l'interprétation se fourvoie forcément. Elle distribue, le plus souvent à faux, au hasard de préférences aveugles, les accentuations et les reliefs, et modifie involontairement le caractère de l'œuvre, ainsi confinée dans le théâtre et pratiquement arrachée à toute réalité. Qui porte toute son attention sur les pitreries dont cette comédie est trop chargée demeurera aussi loin que possible de Molière. D'autres, qui n'apercevront dans *l'Avare* que de grands effets de comique, les retentissants éclats du monologue, le leitmotiv du « Sans dot », ou la médiation bouffonne de maître Jacques, ceux-là non plus ne se seront pas approchés du maître, n'auront pas pénétré dans la zone enchantée de son rayonnement. Une pratique théâtrale qui, par le décor, l'intonation, le jeu, ne parvient pas à nuancer cette action superbe, à y disposer l'ombre et la lumière de telle façon que rien d'outrancier ni de trop direct ne vienne rompre le charme et diminuer l'effet en le forçant trop, une telle pratique trahit l'œuvre.

Tout ce qui concourra à faire ressortir les traits où Molière se révèle, à dégager sa pensée des scories qui la cachent, à laisser l'inattention s'étendre sur les parties mortes tandis qu'une forte lumière sera projetée sur les originales, toutes ces initiatives serviront intelligemment l'auteur. Pour que le public recueillît une im-

pression juste, il serait nécessaire de ne pas le déconcerter à tout instant par de brusques changements dans la mise en scène et le ton, en un mot de traduire *l'Avare* en fonction de Molière beaucoup plus qu'en servile obéissance au texte. Molière, qui a sans doute tout écrit, n'a certainement pas tout pensé. Il faut donc rendre à son génie qui dut toujours produire dans la presse, le bruit, les difficultés de toutes sortes un peu de calme et de liberté, en évitant de grossir tout ce que, précisément, il a été contraint, dans l'atmosphère de perpétuelle agitation où il vivait, d'emprunter et de bâcler.

Il est trop évident qu'un chef-d'œuvre comme *l'Avare*, ne fût-il pas parmi les plus purs, ne se laisse point disséquer comme une pièce anatomique. Celui qui s'y risquerait s'exposerait à voir la délicate matière se volatiliser et disparaître sous ses doigts, car elle est tout esprit. Cependant c'est une manière de se guider et de s'orienter dans la tâche à entreprendre que de chercher à se faire une idée, même sommaire, de ce que Molière doit à ses modèles.

Au premier acte, la scène des confidences d'Élise à Valère et celle du frère et de la sœur (scènes I et II) ne se retrouvent pas, sauf quelques détails, chez les auteurs imités. Par contre, l'amusante scène III, admirablement traitée par Molière dans un style large, aisé, mouvementé, vient manifestement de Plaute, qui avait inspiré déjà Larivey *(les Esprits*

1579) et Chappuzeau *(la Dame d'intrigue* 1663). Molière a fondu en une seule scène les deux passages de *l'Aululaire* où Euclion expulse sa vieille servante Staphyla *(Aululaire*, acte Ier, scène Ire) et où il fouille Strobile, l'esclave du jeune Lyconide, séducteur de sa fille *(Aululaire*, acte IV, scène II). La scène d'Harpagon et de ses enfants (scène IV) s'apparente peut-être, mais d'une manière beaucoup moins directe, à Quinault *(la Mère Coquette* 1664) et à Desmarets *(Aspasie* 1636). Mainte idée de la scène V est empruntée à Plaute *(Aululaire*, acte II, scène II) mais le « Sans dot », qui revient régulièrement, comme le « pauvre homme » de *Tartuffe*, la « galère » des *Fourberies*, ou le « Monsieur Purgon » du *Malade*, et bien d'autres répétitions chères à Molière, ne se retrouvent, sous cette forme imagée, incisive, ni chez Plaute, ni chez le Gelli ou chez Larivey qui, ici encore, l'ont copié.

Dans *l'Aululaire*, à la vérité, on parle de la dot, à quatre reprises différentes, mais seulement dans le corps des répliques et point de manière uniforme ; de plus, il n'en est parlé (ce qui, précisément, rend le « Sans dot » de Molière à la fois odieux et plaisant) ni en présence de la jeune fille, ni en présence de celui qu'elle aime. Imaginons le *Sans dot* dans une scène entre Harpagon et Anselme, ce qui correspondrait à peu près à celle de Plaute où ne paraissent qu'Euclion et Mégadore : tout l'intérêt du passage se perdra,

puisqu'il n'y aura même pas de marchandage, Mégadore étant tout acquis. Celui-ci dit d'ailleurs qu'il dotera Phédra, comme fait Anselme, au dénouement de *l'Avare*, et l'on sait que ce n'est pas ce qu'il y a de meilleur dans la pièce.

Ce premier acte est donc, par endroits, mais surtout à la scène III (Harpagon, La Flèche), coloré de réminiscences latines. Le dialogue y est inégal, ici lent et embarrassé, là vif, coulant et spontané, au point que deux auteurs semblent y avoir collaboré et mal collaboré. C'est là une impression que donnent certaines pièces en prose de Molière, *Don Juan* surtout.

Les deux magnifiques scènes qui ouvrent l'acte II doivent quelque chose à Boisrobert *(la Belle Plaideuse* 1655) et à un fait réel : l'incident qui s'était produit autrefois entre le président Meslon de Bersy et son fils. Mais l'imitation de l'auteur français est des plus libres, et de celles dont on peut dire avec Nisard qu'il n'y a pas moins de génie à reconnaître la nature dans un auteur qu'on lit qu'à la surprendre sur l'original qui passe. Frosine, comme on sait, rappelle la Ruffine de Chappuzeau ou la Guillemette de Larivey, mais ici encore, le lien qui unit Molière aux originaux est des plus flottants et ténus.

Au troisième acte, Plaute a été mis à contribution, de même que l'Arioste *(I Suppositi)*, pour quelques détails de la scène V (confidences de Maître Jacques à Harpagon). La querelle de Valère

et de maître Jacques, par contre, bouffonnerie sans grand éclat, procède plus directement d'une grosse farce, le *Cartel de Guillot ou le Combat ridicule*, de Chevalier, jouée en 1660 au Théâtre du Marais.

Au quatrième acte, la scène IV (médiation de maître Jacques) rappelle la *Cameriera nobile* et la dispute de Pantalon et du Docteur séparés par Scapin. Le monologue vient de Plaute, mais, sec et brutal chez l'auteur latin, il a été par Molière comme transfiguré, nuancé, coupé de temps, et surtout revêtu d'une forme dont la cadence et le mouvement scéniques, avec ses haltes et ses progressions qui s'achèvent en une sorte d'explosion, demeurent incomparables.

Enfin, le cinquième acte, de beaucoup le moins bon de la pièce, avec le languissant quiproquo de la cassette emprunté à Plaute et les reconnaissances imitées des *Tromperies* de Larivey, fait assez peu d'honneur à Molière.

Cette sommaire révision n'a pas pour objet, cela va de soi, de faire, à la manière d'un pédant de collège, le départ entre ce qui doit être reconnu à Molière et ce dont il convient de le priver : tout est ici son « bien », ce « bien » qu'il avait assurément le droit absolu de prendre « où il le trouvait », et qui d'ailleurs n'apparaît jamais plus étincelant que quand il le tire directement de lui-même. Mais une connaissance très minutieuse des sources devient indispensable dès que l'interprétation essaie d'approcher de la vérité. Si les imperfec-

tions, les insuffisances qui se rencontrent fréquemment dans *l'Avare* échappent à l'examen, il se produira fatalement dans la réalisation scénique une confusion : en portant l'effort et en plaçant les effets indistinctement sur les beautés et les faiblesses, celles-là venant du fonds propre de l'auteur, celles-ci, en général, du dehors, la mise en scène effacera involontairement les reliefs et la pièce s'appauvrira d'acte en acte.

Car si ingénieux que soient les artistes, ils ne parviendront pas à étouffer les flammes jaillissantes qui sortent toujours du texte de Molière, quel qu'il soit. En sorte que, poussant ici la charge, accentuant la bouffonnerie, appuyant les plus gros traits, ils seront impuissants à contenir, ailleurs, la grandeur, le pathétique, ou l'esprit, que l'on verra, en dépit d'eux, se lever comme une aurore et illuminer la scène et l'auditoire. La comédie fine, le drame, la farce, la parade, la tragédie humaine paraissent et disparaissent tour à tour dans *l'Avare*, à la manière de motifs musicaux ; il est vain de le méconnaître, plus vain encore de prétendre se contenter des sûrs effets de théâtre que l'on trouve en masse dans l'héritage latin ou italien.

Conduire l'interprétation vers la sincérité n'implique sans doute pas le parti pris, moins encore le système : mais il y a une probité envers l'auteur et envers nos publics modernes qui impose, non pas, si l'on veut, le tri, ou le choix, mais la cons-

tante préoccupation de demeurer dans l'humanité simple et vraie. Les bastonnades, les chandelles, les chapeaux, les chutes burlesques sur le sol. La Flèche qu'on fouille, maître Jacques qu'on rosse, maître Simon qui s'enfuit en enflant son manteau comme les ailes d'une chauve-souris, voilà des souvenirs du tréteau ; Cléante souhaitant la mort de son père et se riant de sa malédiction, Élise lui tenant tête avec impertinence, Harpagon usurier de son fils, acceptant avec joie la nouvelle qu'il survivra à ses enfants, voici du drame bourgeois, et du plus amer. ailleurs, dans le quatrième acte surtout, nous restons dans la comédie et dans la meilleure. Qui soutiendra que ces nuances absolument différentes ne doivent pas être diversement rendues lorsqu'on entend exprimer des réalités vivantes?

D'autres chefs-d'œuvre d'une égalité merveilleuse dans la perfection, peuvent supporter une interprétation de tonalité uniforme : s'il y a contresens, on peut compter sur Molière pour le faire éclater. Il faudrait une sorte de génie dans l'absurde pour défigurer *le Misanthrope* ou *Tartuffe*. Mais, dans *l'Avare*, si le spectateur n'éprouve pas une impression générale qu'il n'analyse point mais qui le pénètre de part en part, s'il est abandonné au caprice d'acteurs qui cherchent naturellement l'applaudissement et le trouvent sans peine, on le verra virevolter de scène en scène, au point qu'il cessera de sentir sur lui l'action de l'auteur,

perdra le contact, s'échappera, et au lieu de suivre la voie qu'il a tracée, errera en tous sens, au hasard des rires et des plaisanteries, et selon la fantaisie, généralement fort sotte, d'une foule non dirigée.

La tâche est malaisée, il faut en convenir. Car ce n'est point assez de savoir que le texte de la comédie se révèle, à l'examen, inégal et divers en sa forme, que la composition manque d'homogénéité et le comique souvent de finesse. Pour fondre en un tout harmonieux et proportionné cette œuvre où tant de beautés sont éparses, pour les joindre sans qu'il y paraisse et éviter de déparer l'impression d'ensemble, un sentiment artistique très sûr, et même un peu farouche, est nécessaire, et tel qu'il s'attache avant tout à dresser le tableau saisissant d'un milieu graduellement empoisonné par le vice d'un homme. Si la peinture est à gros traits, la note comique lourde et forcée, la qualité du rire change et l'auteur est trahi. A la place de la satire douloureuse que la situation de comédie ornemente comme le maquillage de Paillasse cache son tourment, on n'offrira au public qu'un amusement banal et sans cet arrière-goût que laisse toujours Molière, un morceau de théâtre usé, loin de la vie, de la vie de ce temps comme de celle d'autrefois.

Il ne devrait y avoir place dans l'interprétation de *l'Avare*, ni pour la comédie pompeuse, ni pour la farce, ni, moins encore, pour un symbolisme généralement ennuyeux et surtout inutile. C'est

une famille qui va se désagrégeant : non pas pour un temps, comme dans la crise atroce, mais brève, de Tartuffe, ou dans cet égarement, assez inoffensif au fond, où quelques folles jettent Chrysale et les siens. Il y a ici un drame dans le présent, dans le passé, dans le futur, et il doit étreindre le spectateur tout en le faisant, ou en le laissant rire ; dans son esprit défileront rapidement cent visions qui arrêtent à peine la pensée mais la nourrissent cependant, telles que l'éducation de ces enfants sans mère, livrés aux valets fripons, privés de direction morale, et, pour qu'ils soient devenus si prompts à juger et à condamner leur père, ayant déjà souffert par lui dans leurs sentiments, dans leur honneur, dans leur existence matérielle ; dans le présent, c'est l'érosion lente d'un milieu social par un mal moral, un milieu où, comme Molière le fait dire à Valère : « l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde » et tient lieu « d'honneur, de sagesse et de probité ». Et dans l'avenir, qu'est-ce encore? Sans doute quelque chose de pire, car la passion d'Harpagon va croissant : ses enfants mariés, sa dépense se trouvera réduite et sa ladrerie s'appliquera à autre chose, à la fructueuse usure probablement, entreprise en plus grand. Mais l'auteur laisse ici le spectateur à sa rêverie : il n'achève pas, et l'action se continue comme la vie, dont il a surpris un moment.

Que n'a-t-on écrit sur les dénouements de Mo-

lière, sur leur air postiche et attendu, sur leur invraisemblance ! Avec le recul du temps, certaines de ces prétendues taches (la fin du *Misanthrope* par exemple) ont fini par plaire plus que des beautés classées. A ces coups de crayon hâtifs d'un génie toujours pressé, nous avons ajouté quelque mystère ; nous en avons aimé l'imprécision et jusqu'à l'apparence négligée : n'avons-nous pas aussi paré de grâces nouvelles des vers, d'ailleurs exquis, où Racine avait simplement, et sans beaucoup d'intention peut-être, usé de la langue de son temps...

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

De même qu'en nous la musicalité intérieure des vers de Racine « éveille mille voix qui chantent dans le cœur », de même les dénouements de Molière, et la fin de *l'Avare* en particulier, nous laissent saisis et émerveillés : Harpagon, remis en possession de sa cassette, reste encore « l'humain, le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré ». Ainsi Molière, ayant conçu l'éternité du mouvement humain, nous montre l'inexistence ici-bas de toute solution tranchée.

Pour que cet « avant chef-d'œuvre » (car Molière eût peut-être repris ce sujet, comme il a repris *les Précieuses* dans *les Femmes savantes*, comme il eût repris dans *l'Homme de cour* la satire contre les marquis ou, peut-être, les hypocrites) arrive à

donner quelque idée de ce qu'aurait pu rêver le Molière de *Tartuffe* ou du *Misanthrope*, il n'est guère besoin que d'une collaboration intelligente de l'interprétation. Elle présente peu de difficultés pour qui s'est familiarisé avec la manière de l'auteur. N'est-il pas évident, dès qu'on ouvre le livre à la première scène, que Molière est absent? « Ne m'assassinez point, je vous prie, dit Valère, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux... » — « Je retranche mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner... Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous... » répond Élise. Et c'est là le Molière qui a raillé le « fin du fin », les « commodités de la conversation », et « l'assassinat de la franchise »? Impossible.

Ce langage des héros de roman qui se retrouve dans les plus mauvaises pièces de Molière, dans *Don Garcie*, dans *Mélicerte*, dans *la Princesse d'Élide*, dans *les Amants magnifiques*, et se déroule en couplets interminables où la même pensée se ressasse indéfiniment sous la forme la plus ampoulée, est tout à fait étranger au génie de Molière. On dirait que, par une étrange aberration, l'auteur subit par moments, quand il est pressé ou distrait, l'influence de ceux qu'il condamne! Peut-être, par besoin d'aller vite, aux moments où l'inspiration manquait, comme la brise à un voilier surpris par le calme, Molière

s'est-il, à regret, résigné à remplir, à meubler son dialogue — du moins il le croyait — de ces bavardages insipides, ou plutôt, absent de lui-même à certaines heures de vide intellectuel, a-t-il, sans l'ombre d'une intention, et presque automatiquement, laissé sa main noter, au hasard, ce que la mode d'alors soufflait à tous les écrivains? Il est certain, en tout cas, qu'il aurait découpé ces répliques dans *Clélie* ou dans le *Grand Cyre* où Marotte n'apprenait point la « filofie », qu'elles n'en seraient point plus empesées, plus artificielles, le contraire même du théâtre, et exactement conformes à tout ce fatras, à tout ce mauvais goût, dont *les Précieuses ridicules* avaient, croyait-on, fait justice, une fois pour toutes.

A l'autre extrême, défaut analogue. Après l'admirable tirade de maître Jacques qui se termine par : « Vous êtes la fable et la risée de tout le monde... » Harpagon rosse son cuisinier-cocher. Ce sont là les bastonnades dont la scène italienne ne pouvait guère se passer, que Molière a fréquemment introduites dans ses pièces, mais qui appartiennent au tréteau, non au théâtre. Tout à l'heure, on pouvait regretter l'absence d'un sourire ; ici on serait tenté de s'irriter d'un comique si facile et si pesant.

Ces deux exemples, pris au hasard, peuvent valoir comme indications de ce que l'interprétation a le devoir, non certes de dissimuler, mais certainement de laisser passer sans accentuer. Ce sont

des passages où Molière ne se fait point voir, des régions désertiques en une contrée splendide : il y en a parfois. Insister sur ces défaillances du génie revient à déformer toute l'œuvre, à la ravaler, car on sait que les effets vulgaires éclipsent généralement les fins, et que les rires de basse qualité créent une atmosphère défavorable à l'esprit.

Voilà, dira-t-on, de l'outrecuidance et du parti pris. On croyait jusqu'ici que les artistes devaient traduire fidèlement, et non arranger, qu'ils devaient suivre l'impulsion de l'auteur, et non se mêler de la corriger. Assurément. Aussi bien ne s'agit-il ici de rien de pareil.

Encore que tempérée par le talent et l'ingéniosité de nombreux interprètes, une coutume s'est établie et probablement depuis les origines, de jouer *l'Avare*, sinon en farce, du moins dans une note très voisine, et en poussant fréquemment à la charge. Cette conception peut-elle se défendre? Nous ne le pensons pas. En tous cas on ne saurait revendiquer pour elle un privilège de fidélité à l'œuvre, car c'est ici qu'elle apparaît arrangée, presque refaite, dans un sens prédéterminé. Et que reste-t-il alors de la comédie? De la parade, certes ; et remarquablement exécutée ; de la récitation, aussi ; de la vie, non pas. Que si, au contraire, la pièce est jouée dans la sincérité, les personnages étant tous envisagés comme des êtres qui vivent, et leurs attitudes, leurs gestes, leurs intonations se réglant sur les attitudes, les gestes,

les intonations qu'auraient nos contemporains dans des situations identiques, et non comme des figures légendaires, descendues de la cimaise d'on ne sait quel musée dramatique, la simple humanité de l'action se sentira dans toute sa grandeur.

Il va de soi qu'il serait scandaleux, ainsi qu'en Allemagne on a tenté de le faire pour *Tartuffe* joué à Berlin en veston, chapeau rond, la cigarette à la bouche, et, à Munich en énorme et truculente clownerie, de prétendre « restaurer » *l'Avare!* Ces amusements, assez peu corrects, mais qui tournent d'ailleurs à la gloire d'une œuvre apte à les supporter sans en mourir, n'ont aucune espèce de rapport avec l'interprétation toute franche et naturelle qui est réclamée ici, et où l'on ne saurait découvrir la moindre intention de truquage. Pourquoi des sentiments tout à fait courants, que le théâtre moderne exprime, ou devrait exprimer, avec un maximum de simplicité, devraient-ils être rendus différemment lorsqu'on les rencontre dans Molière? L'amour, la jalousie, la cupidité, l'envie, la colère, l'orgueil, la duplicité, etc., passions éternelles, et éternellement changeantes, ne sauraient, sans trahison envers l'auteur, être figées dans une sorte de moule préparé, d'où elles sortent appauvries, stylisées, les griffes coupées et le masque démoli. Et c'est à ce piteux résultat précisément qu'aboutit, plus ou moins, l'interprétation conventionnelle et traditionnelle.

Mais remplacer ce « style figuré » par le langage de la nature exige beaucoup d'étude et de volonté, car on se heurte, dans le texte un peu, dans les situations davantage, à des difficultés résultant du caractère même de la comédie où tout n'est pas création, comme on l'a vu, ni même imitation libre. Le travail de rapiéçage et de juxtaposition, souvent trop apparent, gêne les interprètes lorsque, désireux de se replacer dans la vie, ils se trouvent en présence de personnages qui agissent, et surtout qui parlent, comme n'agissent pas et ne parlent pas les hommes et les femmes que nous voyons vivre, les seuls que nous puissions vraiment observer et imiter. Que, par exemple, l'on se soit attaché à donner, par le décor l'impression de l'habité, par les intonations l'illusion parfaite de la libre conversation, par les attitudes l'apparence de la vie bourgeoise : pendant un temps, cette note de sincérité absolue se maintiendra aisément, puis, brusquement, des réminiscences latines ou italiennes feront irruption et alors elle apparaîtra presque comme un non-sens.

Ainsi, les visites répétées d'Harpagon à son trésor, qui interrompent le mouvement dramatique, jurent avec tout le reste de la comédie ; directement empruntées à Plaute, et transportées dans la pièce française sans voiles ni atténuations, elles blessent ou déconcertent, comme un flon-flon de music-hall au milieu d'une symphonie. Après la belle et véhémente scène II du deuxième acte, dont

le ton touche à l'éloquence et dont le tragique n'a pas besoin d'être souligné, après l'odieuse réflexion (1) de ce père qui vient d'être accusé, et à bon droit, de vol par son fils, lorsque le public est remué par une situation poignante et saisi par la dureté du vieillard, il semble qu'on fasse un saut dans l'inconnu quand l'avare s'écrie : « Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent. » C'est là un langage tout primitif et qui étonne, venant d'un homme, féroce peut-être, mais point sot. Cet enfouissement, au jardin, de louis d'or et de pistoles se comprend à peine et ce procédé de pie voleuse, naturel chez Euclion, ne convient évidemment pas à un puissant bourgeois qui a valets, servantes, chevaux, carrosse, qui conduit toutes sortes d'affaires avantageuses, l'usure surtout, et expédie même un copieux courrier (acte II, scène v : « Je vais achever mes dépêches. »)

L'interprétation, si elle reste dans la farce foraine, ou même dans un genre fixe, où tous les traits sont gros et marqués, peut faire passer sans difficulté ces invraisemblances : aussitôt qu'on prétend revenir vers la vérité, elles apparaissent comme d'encombrants impedimenta. De même, tous les jeux de scène où le bâton joue un rôle, plaisants, attendus, même désirés par l'auditoire quand il est abandonné à son penchant pour le

(1) « Je ne suis pas fâché de cette aventure ; et ce m'est un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions. »

facile et le trivial, désorientent comme quelque acrobatie privée de sens, dès que ce même public est dirigé vers un spectacle mieux ordonné et plus fin. N'est-il donc pas légitime, si l'on s'efforce de ressusciter honnêtement et le plus complètement possible un milieu et une époque, de ne pas affronter de criantes antinomies et, sinon de dissimuler ces faiblesses, au moins de les laisser se perdre dans l'inattention?

Encore faut-il que ces passages dangereux et regrettables soient dans l'œuvre : ou accepte alors de les rendre de son mieux. Mais d'autres invraisemblances et absurdités que la pratique et la routine ont peu à peu imposées malgré leur caractère tout à fait adventice sont purement et simplement à écarter : tournée vers une certaine conception de la réalisation scénique, très éloignée de la vie, la coutume théâtrale ne pouvait innover utilement et ses trouvailles demeuraient de l'ordre le plus matériel. Devront ainsi disparaître la sortie à reculons des valets à la scène 1re de l'acte III, l'étrange pugilat qui accompagne le don du diamant (acte III, scène VII), le jeu du chapeau que maître Jacques froisse dans le feu du récit (acte III, scène 1re) et que son maître lui arrache précipitamment, les révérences d'Harpagon, à la sortie de Mariane et de Frosine, qui font rire parce que Frosine prend, devant le vieillard ployé en deux, la place de Mariane, et mainte autre prétendue tradition que rien ne

justifie, ni le texte, ni la nécessité, ni le goût.

Mais c'est assez d'être conscient de ces diverses difficultés pour être tout près de les surmonter : fermement orientée vers la vérité, la simplicité, éloignée de toute stylisation, cherchant partout et toujours le naturel et la vie, l'interprétation trouvera aisément les moyens d'harmoniser le tableau, de disposer les ombres et les clartés, en intensifiant respectivement les unes et les autres sans le moindre parti pris et avec une parfaite probité artistique. Pour se rendre un compte exact de l'effort à produire en ce sens, il est indispensable, d'abord, de régler les questions essentielles des unités, du décor, des coupures, de dire un mot des caractères et du costume ; ensuite, par un rapide examen de la pièce, scène à scène, de préciser sommairement le détail de la représentation.

II

Unité de temps. — Époque de l'action. — Justification de la date de fin septembre. — Unité de lieu. — Difficultés qui résulteraient de l'unité de décor. — Projet de deux décors. — Coupures. — Les personnages. — Harpagon. — Cléante, Élise, Valère, Mariane, Frosine. — Autres personnages. — Costume.

Y a-t-il, dans *l'Avare*, unité de temps? Elle semble peu contestable. La pièce se joue en un jour. A l'acte Ier, scène IV, Harpagon annonce à Élise qu'elle épousera Anselme « dès ce soir », et, à la scène V, Élise montre qu'elle a parfaitement compris le danger quand elle dit à Valère : « Mais quelle invention trouver s'il (le mariage) doit se conclure ce soir? » Le rendez-vous de Cléante avec l'usurier qui lui a fait remettre le mémoire et qu'il ne sait point être son père doit avoir lieu le jour même (acte II, scène Ire) : « L'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous dans une maison empruntée. » Le plan de la journée est d'ailleurs parfaitement établi par Frosine (acte II, scène V) : « Elle (Mariane) doit, après dîner, rendre visite à votre fille, d'où elle fait son compte d'aller faire un tour à la foire pour venir ensuite au souper. » Il en résulte que les actes I et II se jouent le matin, puisque le dîner est, au dix-septième siècle,

le repas du milieu de la journée, et les trois autres dans l'après-midi.

Le cinquième acte peut se placer même assez tard dans la journée, vers sept heures ou même sept heures et demie ; nous y apprenons que maître Jacques est encore occupé aux apprêts du repas, et notamment à la cuisson d'un cochon de lait (acte V, scène II) ; mais le souper se prenant couramment à neuf heures, après promenades et divertissements, surtout en temps de foire, le cuisinier a tout le temps d'achever la préparation du menu annoncé à l'acte III, scène Ire ; l'appétit des invités a, d'ailleurs, été calmé par la collation dont Harpagon (acte III, scène IX) a entendu avec tant d'émotion son fils annoncer l'achat chez un marchand, et qui était servie, comme aujourd'hui le goûter, vers quatre heures et demie ou cinq heures. La lumière sera donc vive, d'un beau ton roux, aux premiers actes ; le cinquième se jouera aux chandelles, puisqu'il fait nuit vers six heures et demie. Nous sommes en effet fin septembre. Le texte le prouve à l'évidence :

1° *La saison est douce.* — Les personnages, Harpagon, La Flèche, les jeunes gens, Frosine, etc., se rendent constamment au jardin. On va même s'y régaler d'oranges et de confitures que Cléante y a fait servir (III, IX). Il faut donc supposer que la saison permet d'y rester attablé.

2° *Cette saison est l'automne.* — Harpagon a parlé, en commandant son souper (III, I), d'un « pâté en pot bien garni de marrons » : on est donc en automne. Ce

qui le confirme expressément c'est l'énumération que devait faire l'acteur chargé du rôle de maître Jacques lorsqu'il propose son menu : il n'y est question presque que de gibier, perdrix, faisans, perdreaux, cailles, ortolans. On est donc bien à l'époque de la chasse. Cette énumération, souvenir de la comédie dell'arte, avait été, dit-on, inventée par Lagrange, et l'édition de 1682 l'a conservée.

3° *Cet automne vient de commencer.* — La foire dont il est souvent parlé aux troisième et quatrième actes est nécessairement la foire Saint-Laurent, celle dont les prêtres de la Mission avaient depuis 1661 le privilège, la grande foire de l'année qui allait du 28 juin au 30 septembre. Molière en a parlé ailleurs, nommément (*l'Amour médecin*, I, II), et il ne peut s'agir dans *l'Avare* que de cette foire-là ; les autres foires se tenaient en effet l'hiver ou l'été, ce qui ne pourrait se concilier avec le texte. La foire aux Jambons s'ouvrait au temps de Pâques, la foire du Temple le 28 juillet, la foire Saint-Germain le 3 février, la foire Saint-Clair le 18 juillet. La seule qui durât encore en automne était la foire Saint-Laurent. Cette foire battait son plein, du reste, lorsque *l'Avare* fut représenté (9 septembre).

Voilà pour le temps. Reste la question du lieu. « La scène est à Paris » dit l'édition originale, comme presque toujours. L'édition de 1734 précise : « La scène est à Paris dans la maison d'Harpagon. » Et quant au manuscrit de Mahelot et Laurent, suprême et bien pauvre ressource du metteur en scène, il est à peine plus explicite : « Le théâtre est une salle, et sur le derrière, un jardin. » Unité de lieu donc certaine. Mais unité de décor? On peut l'admettre à la rigueur ; mais

alors, il en faut voir clairement les conséquences sur l'interprétation. Celle-ci va se trouver gênée, forcée, comprimée et il deviendra à peu près impossible de la rendre humaine et vivante.

En effet le texte a des exigences et ce n'est pas impunément qu'on néglige de les satisfaire. Un mot du jardin, d'abord. Il est évident que ce jardin n'est pas une sortie vers le dehors. Puisque Harpagon y a enterré son argent, c'est que l'endroit est généralement désert. Comment s'expliquerait-on autrement qu'il y peut aller à tout instant sans jamais donner l'éveil? Il serait même logique qu'il manifestât quelque nervosité toutes les fois que les personnages se dirigent de ce côté. Aucun acteur ne doit donc quitter la scène par la porte du jardin quand le texte ne le prescrit pas, car le jardin ne peut être qu'un cul-de-sac.

D'autre part, comment imaginer cette « salle » où les cinq actes devraient se jouer? Est-ce une pièce où tout le monde a ses entrées, quelque chose comme une antichambre? Oui et non. Car Élise, Valère et Cléante s'y rencontrent pour causer très confidentiellement, ce qui ne se comprendrait guère dans un vestibule ouvert à tout venant ; et, par ailleurs, l'expulsion de La Flèche (acte Ier, scène III) se comprendrait moins encore dans un salon ou appartement moins public. Au contraire, à l'acte II, Harpagon qui rentre de la promenade en ville annoncée à l'acte Ier (scène V *in fine*),

a été voir maître Simon, son courtier, et le ramène chez lui pour s'entretenir, avec ce rabatteur d'usurier, d'affaires tout à fait secrètes. Admettrons-nous que cette conversation ait lieu dans un passage? Pourtant c'est dans ce local anonyme que Cléante et La Flèche ont lu et discuté le mémoire. On ne saurait donc faire choix du cabinet d'étude de l'avare.

L'acte III, où les personnages sont nombreux, avec force allées et venues, s'encadrerait assez logiquement dans quelque vaste salon donnant sur le jardin ; même remarque pour le cinquième acte. Si bien qu'on pourrait proposer deux décors, l'un pour les actes Ier, II et IV, l'autre pour les actes III et V. Ces changements permettront de sortir des invraisemblances au milieu desquelles l'interprétation se débattait. Sans doute le Théâtre-Français a-t-il déjà, et très heureusement, renoncé au décor glacé à trois ou cinq portes où, pendant près de deux siècles, a étouffé la comédie classique. Il y a substitué un décor meublé avec une cheminée, un jardin au fond, une table, des sièges, et s'est efforcé de donner au cadre ainsi créé un certain air habité.

Mais ce décor unique, et intelligemment amendé, laisse encore subsister trop d'impossibilités. Comment expliquer que, dans le même local, tout le monde se rencontre à point nommé, Élise et Valère pour parler de leur engagement, Cléante et La Flèche pour examiner les conditions du prêteur,

Harpagon et maître Simon pour comploter leurs malpropretés financières, Frosine pour vanter ses talents d'entremetteuse ; que l'avare y apparaisse à son tour querellant un valet, morigénant ses enfants, combinant des mariages, un souper, une promenade en voiture, une réception, venant enfin s'abîmer de désespoir devant le trou du souffleur? Ce défilé de tous les personnages est si peu en rapport avec le cadre qu'on finit par ne plus voir le décor et qu'on pense involontairement au tréteau nu. Ce qui serait sans doute une solution, mais aggraverait singulièrement les invraisemblances, ramenant à la parade pure une comédie qui, malgré des faiblesses, est un magnifique morceau d'humanité. Il ne peut y avoir de lien entre l'action et le décor si ces cinq actes se déroulent dans ce même local incolore qui n'est rien, ni un vestibule, ni un salon, ni un cabinet, ni une chambre. Remarquons qu'au début de l'acte IV, la réplique de Cléante :

> Rentrons *ici* ; nous serons beaucoup mieux ; il n'y a plus autour de nous personne de suspect et nous pouvons parler librement.

donne à penser qu'après la collation dans le jardin, on est rentré dans une pièce autre que celle dont on est sorti à la fin du troisième acte.

En réalité, le centre du décor, c'est ce jardin dont on parle incessamment et qu'on voit à peine parce que c'est là qu'est la cassette. Comme on

n'y peut placer la scène, il est indispensable de le rappeler d'une manière ou d'une autre à chaque acte. Si l'on suppose qu'Harpagon, bourgeois de Paris, ladre mais fort riche, possède un hôtel entre cour et jardin, on sera fondé à conjecturer que sa demeure encadre entre ses ailes ledit jardin, comme les ailes du Louvre encadrent le Carrousel. Ainsi deux locaux peuvent border le jardin et convenir comme décors, l'un en façade, l'autre en avant-corps. Si ces suppositions sont légitimes, il sera permis d'imaginer dans la maison d'Harpagon, après une antichambre que nous ne voyons pas et d'où part l'escalier, une seconde pièce succédant à celle-ci et ouvrant sur le jardin. Pour que cette pièce puisse changer de caractère selon les scènes qui s'y jouent, on ne peut guère éviter d'avoir recours à l'artifice. Le projet suivant semblera peut-être acceptable :

Une sorte de loggia sur le jardin sera ménagée dans le fond à droite ; et à gauche, au premier plan, on verra un réduit qui sert de bureau à l'avare. Le centre du théâtre sera libre et peu meublé. Si l'on observe que la sortie d'Élise à la fin de l'acte Ier est criante d'invraisemblance, Valère déclamant de solennels avertissements devant une porte béante, on pourrait peut-être sortir d'embarras en plaçant le repaire d'Harpagon en dessous de la spirale d'un escalier.

Celui-ci, qui est censé partir de l'antichambre voisine, a cependant — combien de fois voit-on de

ces bizarreries dans les vieilles maisons — une courbe ou un palier, en vue du public. Ainsi, tantôt les personnages se tiennent dans la partie libre du décor, tantôt dans la loggia, garnie de sièges et d'une table, et où ils pourront, si c'est nécessaire, cesser d'être vus, tantôt enfin dans le réduit qui sert de bureau. On y pourrait voir force papiers, registres usés, meubles à classer, une balance-trébuchet, des chaises mal rempaillées, bref tout un attirail évoquant l'avarice du vieillard. Une porte, à l'avant-scène, à gauche, permettra aux acteurs d'entrer directement par là et elle servira à l'acte II à Harpagon et à maître Simon qui, revenant de la ville pour parler d'affaires, se rendent naturellement à l'endroit où on les conçoit et où on les prépare, là où l'avare « travaille ».

Quant à la sortie d'Élise, elle va devenir beaucoup plus naturelle. Lorsqu'elle sort, Valère déblaie un peu plus vite les quelques mots qu'il a à échanger avec Harpagon : au moment où il s'adresse de nouveau à Élise, celle-ci apparaît justement à la partie de l'escalier qui est en vue. Valère, que le texte indique comme « s'en allant » du même côté, dit sa tirade de la scène, d'abord, à Élise qui monte doucement, l'air indifférent et un peu ironique, puis de la coulisse, et enfin, de nouveau, de l'escalier où il passe au même endroit où Élise a été vue, la suivant vers l'étage supérieur (1).

---

(1) Voir le projet page 262.

Quant au second décor, il représentera le salon d'Harpagon, du moins la pièce qu'on ouvre rarement de peur de l'user et qui donne également sur le jardin, mais de côté. De même que, tout en maugréant, l'avare offre à souper, il tient, à sa manière, à faire honneur à Mariane. On ne concevrait pas qu'il la reçût au même endroit où il compte les pistoles sonnantes et trébuchantes et se concerte avec maître Simon. Ce décor qui encadrera parfaitement le troisième acte convient excellemment aussi au dénouement. Il faut bien penser à l'affolement de l'avare, dont nous avons vu le trouble pendant un instant mais qui a naturellement continué d'errer comme un fou dans la maison pendant qu'on allait lui chercher le commissaire. Qu'on introduise ce magistrat dans la pièce la plus convenable, ce n'est que naturel. Comme le passage du cuisinier dans ce salon s'expliquerait mal, la réplique de maître Jacques sur le cochon de lait (acte V, scène II) sera dite à la cantonade, Harpagon bondira vers la porte d'où la voix paraît venir et ramènera maître Jacques en scène (1).

Ces deux décors sont un minimum. Ils contribueront, s'ils sont intelligemment meublés, à situer déjà l'action dans la réalité, à la tirer du mythe, à l'insérer dans la vie. Dans ces cadres exacts, si les artistes jouent humain et simple,

(1) Voir projet page 314.

la satire atteindra une majesté que le jeu actuel, toujours plus ou moins forcé, ne permet même pas de soupçonner. Sans abuser des demi-teintes, on parviendra en maint endroit, ainsi qu'il sera expliqué plus loin, à décupler des effets que l'outrance annihile en voulant les grossir.

Le texte de *l'Avare* a souvent subi des coupures. On allège parfois le languissant pathos de la scène 1re et c'est excusable. Par contre à l'acte IV, scène 1re, la conversation de Frosine et des jeunes gens est écourtée, en général, du couplet sur la vicomtesse de la Basse-Bretagne qui ne fait pas longueur quoi qu'on en ait dit : puisqu'on cherche des moyens de « rompre le fâcheux mariage », il est juste que chacun s'efforce de trouver une solution. Dans une situation analogue au deuxième acte de *Tartuffe*, lorsque Dorine imagine toutes sortes de moyens dilatoires,

> Vous aurez fait d'un mort la rencontre fâcheuse,
> Cassé quelque miroir ou songé d'eau bourbeuse,

etc., on a cru devoir couper aussi. Ces procédés sont arbitraires et ne peuvent se défendre. On avait longtemps supprimé, également, l'exclamation de maître Jacques à l'acte III quand Harpagon menace de réduire les gages de dame Claude: « Châtiment politique. » Mais elle a été heureusement rétablie. Plus justifiées seraient des suppressions portant sur le fonds venu de la comédie latine comme le jeu des mains, « les autres »,

qui gâte une scène plaisante (acte Ier, scène III) et se comprend à peine tant il est lourd et forcé. S'il y a eu des coupures, on s'est aussi permis des additions : à l'acte III, scène Ire, l'édition de 1682 a ajouté après le « Oui, mon père » d'Élise, un « Oui, nigaude » d'Harpagon qui n'est pas heureux. L'avare, en disant ces mots, contrefait le ton de voix de sa fille : l'effet est de mauvais goût et l'on ne voit pas pourquoi on ne s'en tiendrait pas au texte original. Cette même édition de 1682 contenait cette plantureuse énumération des plats par maître Jacques à laquelle il a été fait allusion plus haut et qui a été abandonnée.

Avant d'examiner la pièce scène à scène sous le rapport de l'interprétation, il pourra paraître intéressant de jeter un coup d'œil sur les personnages, sur ce qu'ils sont, ou sont devenus, et ce qu'on en a fait.

Harpagon est communément présenté comme un vieillard. La Flèche dit en effet (acte Ier, scène III) : « Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard » et Harpagon déclare lui-même qu'il a soixante ans, « bien comptés » (acte II, scène V). Or, soixante ans, c'était au dix-septième siècle, la vieillesse : les quarante-deux ans d'Arnolphe, dans *l'École des femmes*, font de lui un « barbon », et le Meunier de La Fontaine, père d'un garçon de quinze ans, est aussi appelé « vieillard » (« L'un vieillard, l'autre enfant... »).

Aujourd'hui un homme de soixante ans est âgé, mais ce n'est pas proprement un vieillard. Ce mot nous fait penser au moins à un septuagénaire. Pour qu'Harpagon soit vivant, il est donc indispensable de ne pas faire de lui un burgrave déplumé, mais au contraire un homme encore vert, à l'air dur et sec ; l'Harpagon que le théâtre nous offre couramment est une sorte de ganache de l'avarice, un type impersonnel plutôt qu'un homme, ressemblant aux marionnettes d'étoupe et de carton de la comédie italienne.

Et par surcroît on nous le montre cassé, voûté, épuisé par la vie, marchant avec peine, un vrai vestige d'humanité. De ce qu'il tousse et que Frosine annonce à Mariane qu'il la laissera veuve avant trois mois (acte II, scène v et acte III, scène iv) on ne peut conclure qu'il soit moribond, car Frosine n'a pas grand scrupule à spéculer sur la vie des gens : ainsi elle prédit tranquillement à l'avare qu'il enterrera ses enfants (acte II, scène v). De son côté, maître Simon n'est pas moins cynique, quand il affirme (acte II, scène ii) que l'emprunteur s'engagera que son père meure « avant qu'il soit huit mois ». Tous ces propos, si choquants pour nous, sur la vie humaine, naturels peut-être à une époque où la vie surabondait, et qui manquait de cœur dans le sens tendre, pitoyable, et humain où nous l'entendons, cet état d'esprit inouï dans une famille où se devinent non seulement la plus répugnante brutalité de sentiments mais même

quelque chose comme un appétit de crime, contribuent assurément à noircir le tableau, mais n'impliquent pas qu'Harpagon soit effondré, titubant et à l'article de la mort. Qu'Harpagon ait donc ses soixante ans, mais une soixantaine fort drue et alerte. La peinture du vice perd nécessairement de son horreur si le corps qui abrite cette passion est à demi écroulé dans le tombeau. D'ailleurs, en voyant l'avare courir, ordonner, menacer, vociférer au cours des cinq actes, on ne pense guère à un valétudinaire et c'est une invraisemblance de plus de donner une force et un ton de possédé à un vieillard tout affaissé, perclus de douleurs et déchiré par la toux.

Ce n'est pas assez de restituer au public un Harpagon coriace et résistant ; il faut encore, l'ayant doué de vie, le situer dans la société. Dans l'interprétation courante, on se contente de marquer l'avarice : du milieu d'Harpagon, de ses mœurs privées, de son passé, rien n'est évoqué et c'est un tort. Harpagon donne l'impression de progresser dans sa passion. Il est né avec un penchant, il mourra avec un vice, qui le dévorera. Observons-le en effet. Voici un homme qui ne s'exprime pas mal, encore qu'il fasse rire, qui a même quelque idée des convenances et des principes que sa famille lui a jadis inculqués. Il entend que le mariage qu'il va contracter laisse son honneur intact et n'entraîne aucun de ces « petits désordres » (acte II, scène v) dont tant de person-

nages de Molière parlent avec un comique effroi ; il énonce même à ce propos une pensée générale sur les mariages sans inclination : « Du côté de l'homme on ne doit point risquer l'affaire. » (acte IV, scène III).

Quand il salue Mariane, ses façons embarrassées amusent assurément mais il y a une intention de politesse qui indique une certaine éducation. La Flèche, dans le portrait qu'il fait de lui (acte II, scène IV), nous déclare qu'en paroles il est parfois obligeant : « De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles, et de l'amitié, tant qu'il vous plaira. » Il reconnaît qu'il n'y a « rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces » et montre ainsi qu'il s'applique parfois à en témoigner. Il est mal mis mais porte au doigt un beau diamant (acte III, scène VII) qui « jette quantité de feux ».

Le milieu, d'autre part, est parfaitement défini : la maison d'Harpagon n'est pas une masure comme le pauvre logis d'Euclion, riche par accident. Vaste et cossue, Cléante parle d'en « faire les honneurs » (acte III, scène IX) sans étonner personne. Il y a là maître Jacques, Brindavoine, La Merluche et dame Claude, quatre serviteurs que nous connaissons, sans compter ceux que nous ne connaissons pas et qui existent, puisque maître Jacques leur ordonne (acte V, scène II) d'égorger et d'ébouillanter un cochon de lait. Pour gouverner tout ce monde, Harpagon a un intendant, Valère ; pour

sortir en ville, un carrosse et *des* chevaux, ce qui est un luxe, un luxe qu'il déteste mais que, par une sorte d'orgueil bourgeois, il n'ose supprimer ; il a un jardin dans Paris, et c'est encore un luxe. Il s'en faut donc qu'il appartienne à la catégorie des fesse-mathieux sordides. Il le deviendra peut-être mais le passé des siens le tient encore enchaîné à un certain décorum de vie.

L'avarice est donc ici surtout intérieure, beaucoup plus dans les pensées et les intentions que dans les choses visibles, et plus saisissante par conséquent pour l'auditeur, si elle est bien rendue. Harpagon a même, par moments, des souvenirs d'anciennes habitudes de dépense : il veut faire graver en « lettres d'or » (acte III, scène Ire) sur la cheminée de sa salle la maxime que lui enseigne Valère. Il offre à souper, de mauvais gré, mais enfin il offre tout de même. Il sait qu'un maître de maison doit donner ses ordres lui-même et clairement (acte III, scène Ire).

De tout ceci et de mainte autre observation que le texte suggère lorsqu'on l'examine ligne à ligne, il résulte qu'Harpagon appartient à la même classe que Chrysale ou Orgon. Ce sont des bourgeois enrichis depuis une, peut-être deux générations, car on voit qu'ils ont l'habitude du luxe. Il a hérité de son père une belle fortune, il a épousé une femme riche (dont les biens ont passé à Cléante et à Élise, v. acte II, scène Ire), il a augmenté ensuite lui-même sa situation, et, les

profits croissant, sa tendance à la ladrerie s'est développée : sa femme l'a certainement contrecarrée, s'il faut juger de son caractère par celui des jeunes gens ; c'est elle qui a mis la maison sur ce pied brillant et donné à Cléante l'insouciance, le goût de la dépense, et à Élise son esprit frondeur. Harpagon était alors plus serré qu'avare, ce que l'argot moderne appelle rat. Lorsque la jeune femme est morte, le travers est devenu défaut, puis vice, puis passion. Graduellement, Harpagon comprime les dépenses, réduit le train, rabat les gages (c'est son habitude, acte III, scène Ire), diminue la ration des chevaux (acte III, scène Ire), querelle ses enfants sur leurs achats (acte Ier, scène IV) et essaie manifestement de remonter un courant.

Ce sont là des nuances dont l'interprétation doit faire son profit. Hors de son milieu, le caractère de l'avare perd toute portée : le spectateur le sent loin de lui et croit volontiers qu'il a été simplement dressé sur le théâtre pour lui inspirer de salutaires réflexions, ce qui, comme on sait, ruine toujours l'effet. Apparaissant dans son cadre social, avec les façons de son monde, qui sont relativement correctes, quand l'égarement ne le possède point (son ton d'autorité vis-à-vis du personnel est caractéristique à cet égard), Harpagon se rapproche de nous et se met à vivre comme un personnage de Balzac.

Sa figure prend des traits plus humains, et, en

même temps, plus complexes : l'être imaginaire, à contour ultra-simple, chez lequel l'avarice, sorte de seconde nature, se substituait à toute pensée, à tout sentiment, à toute expression de la personnalité, devient un homme véritable, et l'interprétation a par conséquent à produire un effort d'analyse et de composition que le genre schématique ignore. Moins innée qu'acquise, à la fois progressive et agressive, l'avarice d'Harpagon, pour produire sur le public un saisissement, et comme une sorte de choc inoubliable et violent, devra être assez peu marquée et résulter, pour ainsi dire, d'une impression diffuse, flotter dans l'air ; lorsque le mot passe, dans le dialogue, il ne sera pas appuyé par une articulation et une intonation particulières qui semblent inviter l'auditeur à l'attention mais, au contraire, s'échappera, en sifflant, de lèvres serrées qu'encadre un visage assombri. C'est la plaie secrète de ce triste foyer : on en souffre, on en rougit, mais sans faire d'éclats.

Soulignée à tout instant, selon l'habitude du théâtre antique, la passion d'Harpagon fera rire, mais sans susciter de ces frémissements profonds qu'on trouve chez un Becque ou un Ibsen et dont, bien avant eux, Molière avait connu le mystère. Il est vrai que le texte porte parfois à outrer le jeu, lorsque, par exemple, Harpagon recommande de ne pas « frotter les meubles trop fort de peur de les user » (acte III, scène 1re), lorsqu'il vante les avantages qu'il y a à « porter des cheveux de son

cru qui ne coûtent rien » (acte Ier, scène IV), qu'il souffle une bougie sur deux (acte V, scène V édition de 1682) ou qu'il réclame un habit à Anselme (acte V, scène VI).

Mais ce ne sont là que de petits agréments décoratifs : si l'avarice d'Harpagon se bornait à ces manies, on sourirait sans lui en vouloir beaucoup. Forcés, ces coups de crayon jetés en passant déparent le tableau, et le spectateur ne se rend plus compte que le grand sujet est ailleurs. Un Harpagon sans entrailles pour les siens, fermé à toute pitié, à tout sentiment, même aux plus élémentaires, injuste, sans scrupules, sans égards, cynique, féroce, voilà ce que le spectateur doit moins voir que sentir. Les sourires, le texte les fera naître sur les visages, et ils suffisent. Si l'on veut à toute force tourner en succès de fou rire un drame comme celui-ci, car c'en est un, on le peut assurément, car tout peut se travestir et rien n'empêcherait de bouffonner une tragédie, fût-ce *le Cid*, de même qu'on met en fox-trotts les quatuors de Beethoven : mais alors on violente, on profane l'œuvre, et il faut au moins en être conscient.

Harpagon apparaîtra donc comme un sexagénaire résistant, de classe bourgeoise, ayant connu le luxe et l'abandonnant peu à peu par lésine. Deux figures se juxtaposent incessamment en lui, l'une pesante, factice, ébauche à peine équarrie, c'est celle du théâtre latin, que Molière, dans sa hâte, a prise sans beaucoup y réfléchir et sans

avoir le temps de la modifier ; l'autre vivante, profonde, fouillée, née du seul génie de l'auteur français : immortelle, celle-ci entraîne à sa suite l'éphémère création de Plaute, lui laisse partager sa gloire, et c'est certes faire à celle-ci bien assez d'honneur.

On ne saurait aller plus loin : le moindre excès de lumière sur l'Harpagon latin, type très accessible, sans nuances ni finesse, nuit à l'Harpagon français qui se trouve placé dans l'ombre et échappe ainsi au public, trop content d'esquiver, grâce à des rires faciles, un effort de pensée, une méditation sur une tragédie humaine. Le vice du vieillard doit par conséquent se montrer presque plus dans ce qu'il ne dit pas que dans ce qu'il dit. Lorsque, dans son langage, reviennent les propos que Plaute fait tenir à Euclion, remarques lourdes, en général, et sans goût, l'interprète doit avoir soin de ne pas forcer l'effet et même d'indiquer par le ton qu'Harpagon ne sent ni la singularité ni le comique de sa remarque. C'est malheureusement à l'inverse qu'on nous a habitués, et il n'y a pas une des petites mesquineries du personnage qui ne soit actuellement sortie par l'acteur et pour ainsi dire portée spécialement à l'oreille du public pour qu'il se récrie sur tant d'avarice. Les fréquentes visites à la cassette, qui interrompent à tout instant le dialogue, et tant d'autres effets de qualité inférieure sont ainsi fortement marqués, alors qu'ils devraient au contraire s'apercevoir à

peine, Harpagon conservant un ton de sérieux et de sincérité, ou se murmurant ses confidences à lui-même, comme choses indispensables et parfaitement légitimes.

Cléante, jeune homme élégant, assez futé, doit avoir environ vingt-cinq ans (1). Il est sympathique surtout parce que son père est odieux ; mais souhaitant sans fard la mort de son père et le disant (acte II, scène Ire), se moquant publiquement de lui (acte III, scène VII) et le défiant même (acte IV, scène V), n'hésitant pas devant un chantage assez répugnant (acte V, scène VI) qui succède à un vol dont il est complice (acte IV, scène VI), il ne saurait passer pour un saint. Le personnage doit donc être assez fortement gravé et tenu à bonne distance du jeune premier rose et fade. Cléante, quoique jeune, a déjà souffert ; bon, dans son fond, il agit mal faute de direction.

Élise, de deux ou trois ans moins âgée que son frère, manque de fraîcheur et de jeunesse : il y a en elle, dans l'interprétation courante tout au moins, on ne sait quoi d'ennuyeux et de glacé. Le rôle, il est vrai, contient quantité de tirades fort ampoulées qui arrêtent le naturel chez les meilleures artistes. Il faudrait à cette jeune fille, qui depuis la mort de sa mère tient probablement la

(1) Il est majeur puisqu'il s'engage comme tel vis-à-vis de son emprunteur (II, I). La majorité dans le droit romain et dans notre ancien droit était fixée à vingt-cinq ans. La majorité de vingt et un ans ne date que de la loi du 20 septembre 1792.

maison, un peu plus de personnalité et d'aplomb. On oublie qu'elle a tout un manège amoureux avec Valère dont elle a probablement favorisé l'entrée dans la maison, non sans quelque hypocrisie ; qu'elle est prête à se faire enlever par lui (acte Ier, scène v), ce qui, même aujourd'hui, n'est point si commun chez les jeunes filles. De plus, il lui est reconnu une certaine autorité domestique. Elle est chargée de surveiller le souper (acte III, scène Ire) et elle accueille Mariane, comme son père le lui a ordonné, avec la parfaite bonne grâce d'une femme du monde (acte III, scène vi). Ce serait donc un contresens de voir en elle une ingénue, et c'en est un aussi de la maintenir dans une catégorie voisine. Mûrie par une destinée très dure, Élise a de la volonté, de la décision : c'est une personne de tête, une femme ayant son caractère et ses idées. Cléante, bien qu'il soit son aîné, le prouve à l'évidence par les égards qu'il lui témoigne (acte Ier, scène ii) : « J'appréhende votre sagesse. »

Valère a vingt-trois ans. Son père, Don Thomas d'Alburci, a péri dans un naufrage seize ans auparavant, laissant un fils unique âgé de sept ans (acte V, scène v). On nous le montre fort richement habillé de noir, avec un rabat blanc, et le public peut se dire qu'Harpagon est bien naïf de croire que ce beau parleur si cossu n'est qu'un simple intendant. Le costume de Valère, sans ressembler tout à fait à une livrée, devrait cependant

rappeler qu'il est « en service » afin que le public se rendît nettement compte que c'est là un déguisement (1). Le théâtre est assez plein de ces seigneurs costumés en valets, de Marivaux à Hugo et même à Scribe, pour que ceci ne fasse pas difficulté. Quand Harpagon est présent, tout dans le jeu de Valère devrait rappeler l'attitude, le ton,

---

(1) Il y a sans doute ici une mesure à garder. Si Valère n'est qu'un secrétaire, comme l'étaient chez tant de grands seigneurs des gentilshommes sans fortune (Racan chez le duc de Bellegarde, Saint-Evremond chez le prince de Condé, Gourville chez le duc de La Rochefoucauld), et s'il vit sur un pied de parfaite égalité avec la famille, son costume sera celui d'un homme de qualité. Mais si l'on adopte cette manière de voir, le public, qui forcément ne sait rien de cette habitude des maisons princières au dix-septième siècle, oubliera l'histoire du déguisement et suivra mal la comédie. Il est plus raisonnable, semble-t-il, de conclure que, puisque Harpagon est loin d'être prince, duc, et même noble, il n'y a pas de raison pour qu'il imite les plus hauts personnages de la cour, surtout dans une de leurs plus coûteuses fantaisies. Il a pris un intendant, parce que Valère, aidé d'Élise, s'est adroitement faufilé dans ses bonnes grâces (Comment? En s'offrant à le servir pour des gages insignifiants, c'est bien clair), mais, sans être un valet, cet intendant reste bien pour lui un « domestique ». Élise le dit (I, I) et Harpagon le dit aussi (I, V). Tous les commentateurs s'évertuent à établir que le mot a un sens différent de celui que nous lui attribuons aujourd'hui. C'est entendu ; de même que « suivante », au dix-septième siècle, n'a rien de commun avec « femme de chambre » au vingtième. Mais on conviendra cependant que si les personnages avaient eu dans l'esprit que Valère fût tout à fait leur égal, ils se seraient servis d'une autre appellation, par exemple de celle de secrétaire, ou même d'intendant que maître Jacques emploie plus loin (III, I et V, II) ; de plus, Élise ne parlerait pas avec tant d'émotion de ce sacrifice de Valère « réduit à se revêtir de l'emploi de domestique » si le jeune homme n'avait dans la maison à souffrir d'aucune différence de rang. Remarquons que Tartuffe qui, lui, tient bien auprès d'Orgon une place analogue à celle des gentilshommes parasites cités ci-dessus,

les manières d'une sorte de maître d'hôtel supérieur qui parlerait à la troisième personne ; dès qu'Harpagon s'éloigne, le personnage doit changer du tout au tout. D'autre part, son entreprise n'est pas sans péril. Il s'est introduit par fraude chez Harpagon, qui pourra le faire condamner sévèrement ; la promesse de mariage qu'Élise lui a signée, outre qu'elle l'expose à des poursuites civiles pour avoir été obtenue à l'insu du père, le rend aussi justiciable de *l'official*, autorité ecclésiastique, tous dangers fort graves et qu'on n'affrontait, à cette époque, qu'avec un cœur bien trempé. Valère aura donc à montrer de la vigueur, du mordant ; on nous l'a donné pour audacieux (il a sauvé Élise un jour qu'elle allait se noyer, acte Ier, scène Ire et acte V, scène IV), il est donc absurde d'affadir ce rôle par trop d'obséquiosité. Celle-ci n'est à sa place qu'en présence d'Harpagon et pendant les quatre premiers actes seulement.

Mariane, charmante, mais moins candide que la Mariane de *Tartuffe*, s'exprime, à l'occasion, assez vertement (acte III, scène VI) ; elle connaît

---

n'est jamais appelé « domestique ». Valère, exerçant un « contrôle perpétuel sur le pain et le vin, le bois, le sel et la chandelle » pour « gratter » Harpagon et lui faire sa cour (III, I), nous apparaît comme quelqu'un qui vit tout de même plus à l'office qu'au salon et la jalousie des serviteurs envers lui indique aussi, et à l'évidence, qu'ils le sentent assez près d'eux pour oser lui porter envie et chercher à lui nuire. S'il était l'égal des maîtres, la valetaille, alors si soumise et toujours prête aux coups, ne se hasarderait même pas à risquer une remarque.

déjà les tristesses de la vie puisque sa mère, par misère, est prête à la vendre à ce vieil avare et qu'elle se laisse elle-même conduire à ce qu'elle nomme un « supplice » (acte III, scène IV). Elle n'a donc rien d'une oie blanche.

Frosine est beaucoup plus équivoque qu'on n'a accoutumé de la présenter. A la voir jouer, dans son vêtement austère et correct de dame de compagnie, debout au milieu du théâtre, la scène V du deuxième acte, on pense à quelque fidèle amie de la maison bien plus qu'à une proxénète et Frosine est à peu près cela. Il convient donc que son aspect soit révélateur, qu'elle ait ce que ce temps-ci appelle « très mauvais genre », qu'elle se montre mielleuse dans la flatterie, âpre dans la demande, cynique dans la plaisanterie, laissant deviner que son seul but est le profit et qu'elle ne recule devant aucun moyen, acceptant et recherchant au besoin ceux qui passent pour inavouables. Elle devient ainsi un digne pendant d'Harpagon et leur commune absence de scrupules, qui les rend tour à tour dupes l'un de l'autre, produit des effets comiques intéressants.

Maître Jacques, rôle facile et qui porte l'interprète.

La Flèche, enjoué, de la friponnerie courante des valets de comédie.

Brindavoine, La Merluche, le commissaire, maître Simon, rôles à maintenir dans une simplicité très vivante. Il en va de même pour Anselme,

et ce n'est point aisé, car l'arrivée de ce personnage n'est qu'un expédient et personne ne s'y trompe. C'est le *Deus ex machina*, invraisemblable dans son apparition, fastidieux dans ses propos, parfait destructeur de l'intérêt dramatique. Beaucoup d'affection de la part des enfants retrouvés, des égards des autres personnages pourront atténuer ces inconvénients, ou encore une certaine note pathétique dans les reconnaissances : mais il y faut beaucoup de mesure et d'adresse.

On pourrait reprocher aux costumes dont sont revêtus tous ces personnages, costumes traditionnels et dont la composition, pour quelques-uns, remonte à Molière, une trop grande uniformité. Pourquoi ne changent-ils pas? Si avare qu'il soit, Harpagon, qui a fait préparer son carrosse et a commandé un souper, pourrait bien s'endimancher un peu pour recevoir Mariane ; parce qu'il aura revêtu quelques oripeaux démodés, et qui feront rire, la demande d'un habit neuf qu'il adresse à Anselme ne paraîtra pas moins comique. Cléante, qui aime la toilette, pourrait, à l'acte III, entre sa sortie à la scène Ire et sa rentrée à la scène VII, aller revêtir en l'honneur de Mariane, qu'il veut conduire à la foire, un costume encore plus élégant. Mais sous quelque costume qu'ils apparaissent, l'essentiel est que ces personnages se désempaillent, secouent leur poussière séculaire, et pénètrent vivement dans la réalité avec de

l'allant, de l'entrain, dans une atmosphère animée, colorée, exacte, de façon à vivre réellement la pièce, sans subir l'influence du langage qui est souvent archaïque, et qui, avec maints détails de mœurs qui nous déconcertent un peu (rapports de famille, vie domestique, affaires d'argent), contribue à attirer, et bien malgré eux le plus souvent, les plus consciencieux artistes vers la récitation, le déclamé, le pur théâtre, qui est toujours du mauvais théâtre.

III

ACTE PREMIER, SCÈNE PREMIÈRE. — La première scène de *l'Avare* « repousse » terriblement. Élise et Valère s'y entretiennent longuement, en une langue très vieillie et peu intelligible, tellement « écrite » que le naturel y manque tout à fait, de choses pourtant simples et qui seraient fort intéressantes si Molière les avait

---

ACTEURS. — HARPAGON, père de Cléante et d'Élise, et amoureux de Mariane. — CLÉANTE, fils d'Harpagon, amant de Mariane. — ÉLISE, fille d'Harpagon, amante de Valère. — VALÈRE, fils d'Anselme, et amant d'Élise. — MARIANE, amante de Cléante, et aimée d'Harpagon. — ANSELME, père de Valère et de Mariane. — FROSINE, femme d'intrigue. — MAITRE SIMON, courtier. — MAITRE JACQUES, cuisinier et cocher d'Harpagon. — LA FLÈCHE, valet de Cléante. — DAME CLAUDE, servante d'Harpagon. — BRINDAVOINE, LA MERLUCHE, laquais d'Harpagon. — LE COMMISSAIRE ET SON CLERC.

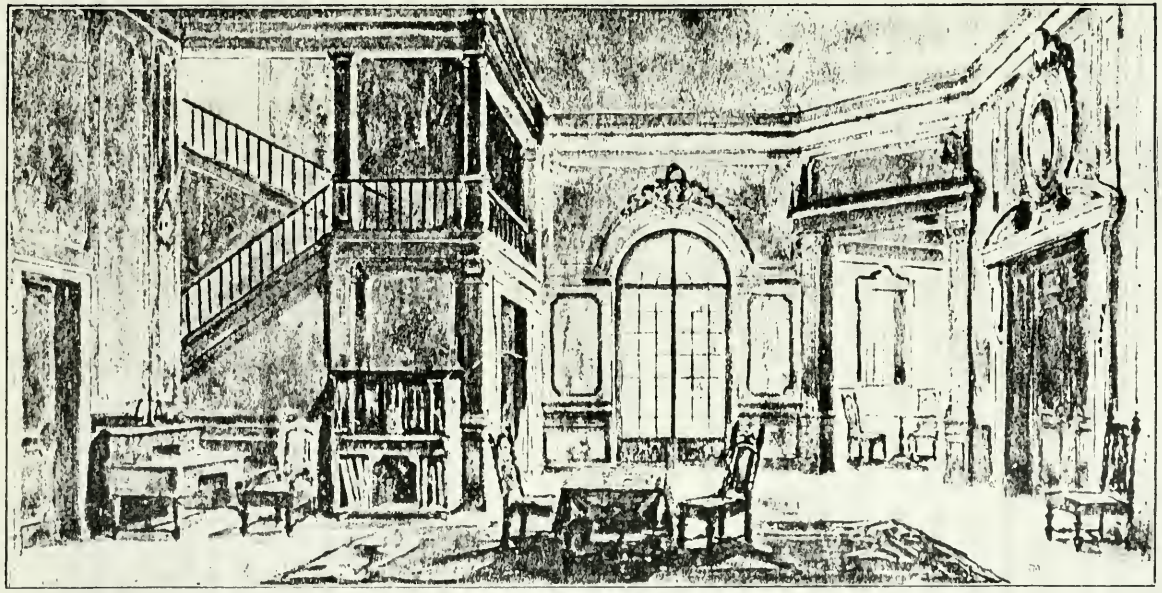
La scène est à Paris.

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE

VALÈRE, ÉLISE.

VALÈRE. — Hé quoi? charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi? Je vous vois



Projet de M. Jacques Avnavon. « L'AVARE » *Dessin de M. Léo Drouet*

PROJET DE DÉCOR POUR LES Ier, IIe ET IVe ACTES

traitées à sa manière habituelle, alerte, gaie, scintillante de formules plaisantes et inattendues. Comme le public doit clairement comprendre que la scène se passe chez un avare dont la fille a un commerce amoureux avec un jeune homme déguisé en intendant, les interprètes, par leurs attitudes, par les intonations, les silences, ont à faire entendre, et avec précision, ces données essentielles de l'exposition. Non qu'il faille dissimuler par une récitation précipitée ou bredouillée ces couplets languissants : tout au contraire. Pour qu'ils passent aisément, il convient de les couper de temps fort nombreux, comme si la pensée des personnages errait à l'aventure entre certaines phrases, et d'appuyer un peu ce qui a trait au déguisement de Valère et à l'amour des deux jeunes gens.

---

soupirer, hélas ! au milieu de ma joie ! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux, et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre?

ÉLISE. — Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas. Mais, à vous dire vrai, le succès me donne de l'inquiétude ; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrais.

VALÈRE. — Hé ! que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi?

ÉLISE. — Hélas ! cent choses à la fois : l'emportement d'un père, les reproches d'une famille, les censures du monde ; mais, plus que tout, Valère, le changement de votre cœur, et cette froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent

Si le décor, tel qu'il a été sommairement décrit, comporte, du côté du jardin, dans le fond, à droite, quelque loggia ensoleillée, Élise pourrait y être vue, occupée à quelque couture, avec un panier de linge à ses côtés, tandis que Valère, auprès du bureau d'Harpagon, feindrait de compulser des registres, de vérifier et de classer des comptes. Tous deux savent, en effet, que l'avare est à la maison et il ne faut pas se laisser prendre. Qu'il survienne, il ne pourra rien soupçonner. Élise est au travail et Valère aussi, l'une ménagère, l'autre intendant. Les répliques seront donc dites tantôt en interrompant, tantôt en reprenant ces travaux.

Le morceau de la flatterie, éloquent hors-d'œuvre, ne sera pas monté en apostrophe, mais jeté par Valère comme une série de réflexions, fréquemment

---

le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour.

Valère. — Ah ! ne me faites pas ce tort de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise, plutôt que de manquer à ce que je vous dois : je vous aime trop pour cela, et mon amour pour vous durera autant que ma vie.

Élise. — Ah ! Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles ; et ce n'est que les actions qui les découvrent différents.

Valère. — Puisque les seules actions font connoître ce que nous sommes, attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance. Ne m'assassinez point, je vous prie, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux, et donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux.

entrecoupées d'additions muettes ou de pointages sur des livres. Pour que cette scène plaise et porte, il est presque nécessaire qu'elle soit jouée « cinéma », c'est-à-dire que les paroles n'y attirent pas l'attention et que toute l'information du public soit assurée principalement par le jeu, l'intonation, l'expression, les attitudes qui sont aussi des moyens de traduire la pensée. Combien de fois, dans le théâtre moderne, accuse-t-on l'interprétation d'écraser le texte ! C'est précisément dans cet excès qu'il faut tomber ici pour sauver la situation. Au lever du rideau, les deux personnages sont donc placés, Élise au fond à droite dans la loggia, Valère à l'avant-scène à gauche, dans le réduit d'Harpagon. Au bout d'un instant, Élise dépose son ouvrage, comme accablée de

---

Élise. — Hélas ! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser. Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour, et que vous me serez fidèle ; je n'en veux point du tout douter, et je retranche mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner.

Valère. — Mais pourquoi cette inquiétude?

Élise. — Je n'aurois rien à craindre, si tout le monde vous voyoit des yeux dont je vous vois, et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous. Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnoissance où le Ciel m'engage envers vous. Je me représente à toute heure ce péril étonnant qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre ; cette générosité surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes ; ces soins pleins de

souci, se lève et va regarder dans le jardin par la baie. Valère s'interrompt alors dans sa besogne, penche la tête pour se rendre compte de ce qu'il y a, et commence, interrogatif, simple, sur un ton de doux reproche, en variant ce ton à chaque phrase et en y mettant des appels. Des formes vieillies, comme ce « charmante Élise » qui revient plusieurs fois, se dissimuleront dans une moue de tendresse :

Eh? Quoi? Charmante Élise? Vous devenez mélancolique? Après les obligeantes assurances etc...

Il est bien clair que les personnages auront à se déplacer fréquemment. Jadis ils récitaient la scène debout, tristement plantés devant le trou

---

tendresse que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau, et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les difficultés n'ont rebuté, et qui vous faisant négliger et parents et patrie, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée, et vous a réduit, pour me voir, à vous revêtir de l'emploi de domestique de mon père. Tout cela fait chez moi sans doute un merveilleux effet ; et c'en est assez à mes yeux pour me justifier l'engagement où j'ai pu consentir ; mais ce n'est pas assez peut-être pour le justifier aux autres, et je ne suis pas sûre qu'on entre dans mes sentiments.

Valère. — De tout ce que vous avez dit, ce n'est que par mon seul amour que je prétends auprès de vous mériter quelque chose ; et quant aux scrupules que vous avez, votre père lui-même ne prend que trop de soin de vous justifier à tout le monde ; et l'excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses enfants pourroient autoriser des choses plus étranges. Pardonnez-moi, charmante Élise, si j'en parle

du souffleur sur un plateau vide : aujourd'hui, on a tenté de rompre cette monotonie en faisant asseoir Élise, tandis que Valère va et vient autour d'elle et la harangue impitoyablement. Il n'y a pas grand progrès. Après la première réplique, Élise pourrait redescendre vers Valère resté assis et lui mettre la main sur l'épaule, par exemple, d'un air mélancolique et affectueux, en disant :

Non, Valère, je ne puis pas me repentir...

Elle reviendra ensuite à son ouvrage, après cette partie de la scène où le dialogue est moins compact, et se remettra à tirer l'aiguille pendant le

---

ainsi devant vous. Vous savez que sur ce chapitre on n'en peut pas dire de bien. Mais enfin, si je puis, comme je l'espère, retrouver mes parents, nous n'aurons pas beaucoup de peine à nous le rendre favorable. J'en attends des nouvelles avec impatience, et j'en irai chercher moi-même, si elles tardent à venir.

ÉLISE. — Ah ! Valère, ne bougez d'ici, je vous prie ; et songez seulement à vous bien mettre dans l'esprit de mon père.

VALÈRE. — Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage pour m'introduire à son service ; sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments je me déguise pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse. J'y fais des progrès admirables ; et j'éprouve que pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se parer à leurs yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. On n'a que faire d'avoir peur de trop charger la complaisance ; et la manière dont on les joue a beau être visible, les plus fins toujours sont de grandes dupes du côté de la flatterie ; et il n'y a rien de si impertinent

couplet de Valère sur les « injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance », rude corvée pour l'artiste chargé d'animer ces phrases mortes, presque tombées en poussière. Quatre volumineuses tirades surviennent ensuite, et pour en dissiper l'ennui, Valère pourra quitter un instant son travail, pour serrer un registre par exemple, puis retourner à sa table jusqu'au moment où il entend venir Cléante : le débit sera alors plus pressé. Il sortira à gauche par la porte qui est à l'avant-scène.

Scène II. — Cléante arrive par une entrée du

---

et de si ridicule qu'on ne fasse avaler lorsqu'on l'assaisonne en louange. La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne sauroit les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés.

Élise. — Mais que ne tâchez-vous aussi à gagner l'appui de mon frère, en cas que la servante s'avisât de révéler notre secret?

Valère. — On ne peut pas ménager l'un et l'autre ; et l'esprit du père et celui du fils sont des choses si opposées, qu'il est difficile d'accommoder ces deux confidences ensemble. Mais vous, de votre part, agissez auprès de votre frère, et servez-vous de l'amitié qui est entre vous deux pour le jeter dans nos intérêts. Il vient, je me retire. Prenez ce temps pour lui parler ; et ne lui découvrez de notre affaire que ce que vous jugerez à propos.

Élise. — Je ne sais si j'aurai la force de lui faire cette confidence.

SCÈNE II

CLÉANTE, ÉLISE.

Cléante. — Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur,

fond, à gauche, au-dessous de l'escalier et se trouve tout de suite près de sa sœur. La scène porte infiniment plus que la précédente : mais elle est généralement beaucoup trop pressée et récitée. Les personnages seront *ad libitum* assis ou debout, mais dans des attitudes simples et naturelles : car des confidences de ce genre se distillent au hasard des souvenirs, c'est-à-dire de façon forcément intermittente. C'est les déformer complètement que les énoncer tout d'un trait.

L'avant-dernière réplique de Cléante, où sont

---

et je brûlois de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret.

ÉLISE. — Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire?

CLÉANTE. — Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot : j'aime.

ÉLISE. — Vous aimez?

CLÉANTE. — Oui, j'aime. Mais avant que d'aller plus loin, je sais que je dépends d'un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés ; que nous ne devons point engager notre foi sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour ; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite ; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre ; qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence que l'aveuglement de notre passion ; et que l'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux. Je vous dis tout cela, ma sœur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire ; car enfin mon amour ne veut rien écouter, et je vous prie de ne me point faire de remontrances.

ÉLISE. — Vous êtes-vous engagé, mon frère, avec celle que vous aimez?

expliqués les raisons de l'emprunt de quinze mille francs (une somme fort importante pour l'époque) et le projet de fuite, doit être marquée un peu plus et dite avec un certain sentiment de révolte contenue, sur un ton sourdement menaçant, en prenant à témoin quelque auditeur imaginaire, mais toujours en manière de réflexion personnelle, sans aucune déclamation ni jeu au public.

Dès que les jeunes gens entendent gronder

CLÉANTE. — Non, mais j'y suis résolu ; et je vous conjure encore une fois de ne me point apporter de raisons pour m'en dissuader.

ÉLISE. — Suis-je, mon frère, une si étrange personne?

CLÉANTE. — Non, ma sœur ; mais vous n'aimez pas : vous ignorez la douce violence qu'un tendre amour fait sur nos cœurs ; et j'appréhende votre sagesse.

ÉLISE. — Hélas ! mon frère, ne parlons point de ma sagesse. Il n'est personne qui n'en manque, du moins une fois en sa vie ; et si je vous ouvre mon cœur, peut-être serai-je à vos yeux bien moins sage que vous.

CLÉANTE. — Ah ! plût au Ciel que votre âme, comme la mienne...

ÉLISE. — Finissons auparavant votre affaire, et me dites qui est celle que vous aimez.

CLÉANTE. — Une jeune personne qui loge depuis peu en ces quartiers, et qui semble être faite pour donner de l'amour à tous ceux qui la voient. La nature, ma sœur, n'a rien formé de plus aimable ; et je me sentis transporté dès le moment que je la vis. Elle se nomme Mariane, et vit sous la conduite d'une bonne femme de mère, qui est presque toujours malade, et qui cette aimable fille a des sentiments d'amitié qui ne sont pas imaginables. Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucheroit l'âme. Elle se prend d'un air le plus charmant du monde aux choses qu'elle fait, et l'on voit briller mille grâces en toutes ses actions : une

l'avare, ils disparaissent à gauche, ou encore dans la loggia où ils cessent d'être en vue. Dans ce cas, ils seront censés y rester dissimulés pendant la scène III et le commencement de la scène IV, ce qui est plausible si l'on se réfère à l'annotation du texte (à ladite scène IV) : « Ici le frère et la sœur *paraissent*, s'entretenant bas. » Ceci semble indi-

---

douceur pleine d'attraits, une bonté toute engageante, une honnêteté adorable, une... Ah! ma sœur, je voudrois que vous l'eussiez vue.

ÉLISE. — J'en vois beaucoup, mon frère, dans les choses que vous me dites ; et pour comprendre ce qu'elle est, il me suffit que vous l'aimez.

CLÉANTE. — J'ai découvert sous main qu'elles ne sont pas fort accommodées, et que leur discrète conduite a de la peine à étendre à tous leurs besoins le bien qu'elles peuvent avoir. Figurez-vous, ma sœur, quelle joie ce peut être que de relever la fortune d'une personne que l'on aime ; que de donner adroitement quelques petits secours aux modestes nécessités d'une vertueuse famille ; et concevez quel déplaisir ce m'est de voir que, par l'avarice d'un père, je sois dans l'impuissance de goûter cette joie, et de faire éclater à cette belle aucun témoignage de mon amour.

ÉLISE. — Oui, je conçois assez, mon frère, quel doit être votre chagrin.

CLÉANTE. — Ah! ma sœur, il est plus grand qu'on ne peut croire. Car enfin peut-on rien voir de plus cruel que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous, que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir? Et que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir, et pour m'entretenir même, il faut que maintenant je m'engage de tous côtés, si je suis réduit avec vous à chercher tous les jours le secours des marchands, pour avoir moyen de porter des habits raisonnables? Enfin j'ai voulu vous parler, pour

quer que, déjà présents, mais sans que le public les voie, ils se montrent tout d'un coup à lui. Cette « apparition » par la loggia s'explique donc mieux qu'une entrée ordinaire par une des portes.

Scène III. — Toute pénétrée de Plaute, très directement adaptée, cette scène-ci ressemble beaucoup plus à une entrée de cirque qu'à une scène de comédie. Elle provoque de grands rires et fourmille d'effets que les acteurs tiennent jalousement à conserver. Si ce fragment célèbre

---

m'aider à sonder mon père sur les sentiments où je suis ; et si je l'y trouve contraire, j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable personne, jouir de la fortune que le Ciel voudra nous offrir. Je fais chercher partout pour ce dessein de l'argent à emprunter ; et si vos affaires, ma sœur, sont semblables aux miennes, et qu'il faille que notre père s'oppose à nos desirs, nous le quitterons là tous deux et nous affranchirons de cette tyrannie où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable.

Élise. — Il est bien vrai que, tous les jours, il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère, et que...

Cléante. — J'entends sa voix. Éloignons-nous un peu, pour nous achever notre confidence ; et nous joindrons après nos forces pour venir attaquer la dureté de son humeur.

SCÈNE III

HARPAGON, LA FLÈCHE.

Harpagon. — Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence.

La Flèche. — Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard, et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps.

est rendu très en dehors, très « parade », on est à peu près sûr qu'il portera. Mais succédant aux scènes précédentes qui sont d'un tout autre caractère, il risque de sonner faux : le public, dont l'attention aura été fixée dans un certain sens, sera désorienté par ce violent changement dans l'atmosphère de la représentation. Il ne sautera pas aisément de la comédie à la tabarinade.

Aussi bien les interprètes n'ont-ils pas à lui imposer cette épreuve. Si Harpagon, sans cesser

---

HARPAGON. — Tu murmures entre tes dents.

LA FLÈCHE. — Pourquoi me chassez-vous?

HARPAGON. — C'est bien à toi, pendard, à me demander des raisons : sors vite, que je ne t'assomme.

LA FLÈCHE. — Qu'est-ce que je vous ai fait?

HARPAGON. — Tu m'as fait que je veux que tu sortes.

LA FLÈCHE. — Mon maître, votre fils, m'a donné ordre de l'attendre.

HARPAGON. — Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler.

LA FLÈCHE. — Comment diantre voulez-vous qu'on fasse pour vous voler? Êtes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses, et faites sentinelle jour et nuit?

HARPAGON. — Je veux renfermer ce que bon me semble faire sentinelle comme il me plaît. Ne voilà pas de mes mouchards, qui prennent garde à ce qu'on fait? Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent. Ne serois-tu point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché?

de se montrer violent et dur, conserve de la hauteur, un air distant et glacé, des intonations coupantes, et si La Flèche, de son côté, se maintient dans la note d'insolence sournoise des valets de comédie, le passage perdra cette apparence molle, facile, triviale, qui fait beaucoup trop d'honneur à Plaute et trahit Molière ; car l'auteur français nous apporte ici tout de même, malgré l'imitation, autre chose que le dialogue sec

---

La Flèche. — Vous avez de l'argent caché?

Harpagon. — Non, coquin, je ne dis pas cela. *(A part.)* J'enrage. Je demande si malicieusement tu n'irois point faire courir le bruit que j'en ai.

La Flèche. — Hé ! que nous importe que vous en ayez ou que vous n'en ayez pas, si c'est pour nous la même chose?

Harpagon. — Tu fais le raisonneur. Je te baillerai de ce raisonnement-ci par les oreilles. *(Il lève la main pour lui donner un soufflet.)* Sors d'ici, encore une fois.

La Flèche. — Hé bien ! je sors.

Harpagon. — Attends. Ne m'emportes-tu rien?

La Flèche. — Que vous emporterois-je?

Harpagon. — Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains.

La Flèche. — Les voilà.

Harpagon. — Les autres.

La Flèche. — Les autres?

Harpagon. — Oui.

La Flèche. — Les voilà.

Harpagon. — N'as-tu rien mis ici dedans?

La Flèche. — Voyez vous-même.

Harpagon. *(Il tâte le bas de ses chausses.)* — Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les recéleurs des choses qu'on dérobe ; et je voudrois qu'on en eût fait pendre quelqu'un.

La Flèche. — Ah ! qu'un homme comme cela mériteroit bien ce qu'il craint ! et que j'aurois de joie à le voler !

et primitif d'Euclion et Staphyla, d'Euclion et Strobile. Présentement, selon la tradition, les interprètes d'Harpagon se croient tenus de prendre un ton rogue, bougon, bruyant, et d'emplir le théâtre de leurs éclats de voix. Toute cette rumeur nous éloigne sans nécessité de la comédie : les mêmes répliques, cinglantes, contenues, sifflées plus que criées, les dents serrées, transformeront tout ce morceau, en élèveront le niveau et conviendront au maître de maison impitoyable, qu'on ne berne pas, et qui ordonne, au troisième acte, au cinquième, et à tout instant dans la pièce, avec une autorité si rude et si absolue. Il faut ici un tyran, on nous exhibe un grotesque.

Lancées en coup de fouet, les paroles d'Harpagon tombent sur La Flèche comme les étrivières sur les épaules de l'esclave romain, au moins dans la première partie de la scène jusqu'à « Attends.

HARPAGON. — Euh?

LA FLÈCHE. — Quoi?

HARPAGON. — Qu'est-ce que tu parles de voler?

LA FLÈCHE. — Je dis que vous fouillez bien partout, pour voir si je vous ai volé.

HARPAGON. — C'est ce que je veux faire.

(Il fouille dans les poches de La Flèche.)

LA FLÈCHE. — La peste soit de l'avarice et des avaricieux !

HARPAGON. — Comment? que dis-tu?

LA FLÈCHE. — Ce que je dis?

HARPAGON. — Oui : qu'est-ce que tu dis d'avarice et d'avaricieux?

LA FLÈCHE. — Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux.

Ne m'emportes-tu rien? » Les apartés du vieillard ont révélé son angoisse, une angoisse qui contraste avec les airs qu'il se donne vis-à-vis du valet. Ce sont les mêmes nuances, peut-être un peu atténuées, qu'on observe dans la seconde partie. Et il va de soi que cette anxiété dévorante ne se peut concilier avec les jeux de scène plus ou moins bouffons qui ont été imaginés pour corser un dialogue cependant étincelant. Harpagon doit fouiller La Flèche avec sévérité, dureté, hauteur, et sans chercher l'effet de rire : le crescendo qui se termine et se brise sur « Tenez, voilà encore une poche : êtes-vous satisfait? » est forcé, si Harpagon se jette sur ladite poche comme un chat sur une souris. Il doit plutôt hausser les épaules, comme s'il se trouvait soudain stupide de s'être abaissé à quereller ce faquin, et la scène s'achève dans cet esprit.

HARPAGON. — De qui veux-tu parler?

LA FLÈCHE. — Des avaricieux.

HARPAGON. — Et qui sont-ils ces avaricieux?

LA FLÈCHE. — Des vilains et des ladres.

HARPAGON. — Mais qui est-ce que tu entends par là?

LA FLÈCHE. — De quoi vous mettez-vous en peine?

HARPAGON. — Je me mets en peine de ce qu'il faut.

LA FLÈCHE. — Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous?

HARPAGON. — Je crois ce que je crois ; mais je veux que tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela.

LA FLÈCHE. — Je parle... je parle à mon bonnet.

HARPAGON. — Et moi, je pourrois bien parler à ta barrette.

Les répliques sur « les autres » sont simplement à couper. Elles sont lourdes et inintelligibles, et quand on voit les libertés, exagérées sans doute, qu'on prend avec tous nos classiques, on se demande vraiment comment, impitoyable pour tant de passages excellents (les coupures de *Tartuffe* par exemple), la tradition a pu se montrer si conservatrice vis-à-vis d'autres notoirement mauvais, qui rompent complètement le charme et l'illusion. Les interprètes l'ont bien senti d'ailleurs, car tous ont cherché le moyen de masquer ces absurdités : Préville conseillait ici de faire paraître un Harpagon égaré, parlant sans penser ; aujourd'hui, La Flèche montre la première fois le dedans et la seconde fois le dessus de ses mains. Enfantillages. Cette adaptation française du *Cedo*

La Flèche. — M'empêcherez-vous de maudire les avaricieux?

Harpagon. — Non ; mais je t'empêcherai de jaser, et d'être insolent. Tais-toi.

La Flèche. — Je ne nomme personne.

Harpagon. — Je te rosserai, si tu parles.

La Flèche. — Qui se sent morveux, qu'il se mouche.

Harpagon. — Te tairas-tu?

La Flèche. — Oui, malgré moi.

Harpagon. — Ha, ha !

La Flèche, *lui montrant une des poches de son justaucorps.* — Tenez, voilà encore une poche : êtes-vous satisfait?

Harpagon. — Allons, rends-le-moi sans te fouiller.

La Flèche. — Quoi?

Harpagon. — Ce que tu m'as pris.

La Flèche. — Je ne vous ai rien pris du tout.

tertiam de Plaute est à renvoyer à l'auteur latin. La pièce française n'en a que faire. Harpagon, dans cette première scène où il prend contact avec le public, est déjà campé devant lui et s'impose : si, au lieu d'un homme réel, il n'est présenté à l'auditoire qu'un pantin qui grimace et se contorsionne, toute la représentation risque de se trouver faussée.

Scène iv. — On revient ici à Molière, et à Molière seul, car les réminiscences — ce ne sont peut-être que des rencontres fortuites, et d'ailleurs vagues — de Quinault, de Desmarets, de Larivey, ne comptent pas. C'est bien lui, avec son dialogue, sa vraie et bonne manière, avec cette âpreté sous

---

Harpagon. — Assurément?

La Flèche. — Assurément.

Harpagon. — Adieu : va-t'en à tous les diables.

La Flèche. — Me voilà fort bien congédié.

Harpagon. — Je te le mets sur ta conscience, au moins. Voilà un pendard de valet qui m'incommode fort, et je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là.

SCÈNE IV

ÉLISE, CLÉANTE, HARPAGON.

Harpagon. — Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent ; et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle ; car pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer.

le rire qui est son étrange privilège. Une scène comme celle-ci se prête parfaitement à une interprétation franche et libre. Il y a telle réplique tout à fait forcée et hors de situation, qui convient au tréteau et rappelle Larivey (*les Esprits*, acte II, scène v), qu'on peut couper sans inconvénient. C'est le propos d'Harpagon voyant les signes que se font ses enfants : « Je crois qu'ils se font signe

---

Cependant je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez...

(Ici le frère et la sœur paroissent s'entretenants bas.)

O Ciel! je me serai trahi moi-même : la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce?

CLÉANTE. — Rien, mon père.

HARPAGON. — Y a-t-il longtemps que vous êtes là?

ÉLISE. — Nous ne venons que d'arriver.

HARPAGON. — Vous avez entendu...

CLÉANTE. — Quoi? mon père.

HARPAGON. — Là...

ÉLISE. — Quoi?

HARPAGON. — Ce que je viens de dire.

CLÉANTE. — Non.

HARPAGON. — Si fait, si fait.

ÉLISE. — Pardonnez-moi.

HARPAGON. — Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenois en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disois qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

CLÉANTE. — Nous feignions à vous aborder, de peur de vous interrompre.

HARPAGON. — Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.

l'un à l'autre de me voler ma bourse. » Odieux, assurément, et répugnant, le vice de l'avare est cependant quelque chose de sérieux, de profond : et une puérilité comme celle-ci ne se comprendrait guère qu'entre bateleurs de foire dont le public rit d'autant plus volontiers qu'il sait que tous leurs tours, gestes et paroles n'ont qu'un objet : l'amuser, et non évoquer ou reproduire la réalité.

Ces traits-là appartiennent à l'Harpagon que

Cléante. — Nous n'entrons point dans vos affaires.

Harpagon. — Plût à Dieu que je les eusse, dix mille écus !

Cléante. — Je ne crois pas...

Harpagon. — Ce seroit une bonne affaire pour moi.

Élise. — Ce sont des choses...

Harpagon. — J'en aurois bon besoin.

Cléante. — Je pense que...

Harpagon. — Cela m'accommoderoit fort.

Élise. — Vous êtes...

Harpagon. — Et je ne me plaindrois pas, comme je fais, que le temps est misérable.

Cléante. — Mon Dieu ! mon père, vous n'avez pas lieu de vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien.

Harpagon. — Comment? j'ai assez de bien ! Ceux qui le disent en ont menti. Il n'y a rien de plus faux ; et ce sont des coquins qui font courir tous ces bruits-là.

Élise. — Ne vous mettez point en colère.

Harpagon. — Cela est étrange, que mes propres enfants me trahissent et deviennent mes ennemis !

Cléante. — Est-ce être votre ennemi, que de dire que vous avez du bien?

Harpagon. — Oui : de pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.

Cléante. — Quelle grande dépense est-ce que je fais?

Molière a pris au dehors, à celui qui, accolé au personnage authentique créé par l'auteur, le déforme, l'alourdit, et rend le caractère flottant pour peu que l'artiste, comme c'est généralement le cas, accentue cette figure-là au détriment de celle-ci. Les occasions ne manquent cependant pas ici de compléter le portrait véritable. Certaines phrases éclairent le milieu d'une lueur sinistre, sans cesser

---

Harpagon. — Quelle? Est-il rien de plus scandaleux que ce somptueux équipage que vous promenez par la ville? Je querellois hier votre sœur; mais c'est encore pis. Voilà qui crie vengeance au Ciel; et à vous prendre depuis les pieds jusqu'à la tête, il y auroit là de quoi faire une bonne constitution. Je vous l'ai dit vingt fois, mon fils, toutes vos manières me déplaisent fort : vous donnez furieusement dans le marquis; et pour aller ainsi vêtu, il faut bien que vous me dérobiez.

Cléante. — Hé! comment vous dérober?

Harpagon. — Que sais-je? Où pouvez-vous donc prendre de quoi entretenir l'état que vous portez?

Cléante. — Moi, mon père? C'est que je joue; et comme je suis fort heureux, je mets sur moi tout l'argent que je gagne.

Harpagon. — C'est fort mal fait. Si vous êtes heureux au jeu, vous en devriez profiter, et mettre à honnête intérêt l'argent que vous gagnez, afin de le trouver un jour. Je voudrois bien savoir, sans parler du reste, à quoi servent tous ces rubans dont vous voilà lardé depuis les pieds jusqu'à la tête, et si une demi-douzaine d'aiguillettes ne suffit pas pour attacher un haut-de-chausses? Il est bien nécessaire d'employer de l'argent à des perruques, lorsque l'on peut porter des cheveux de son cru, qui ne coûtent rien. Je vais gager qu'en perruques et rubans, il y a du moins vingt pistoles; et vingt pistoles rapportent par année dix-huit livres six sols huit deniers, à ne les placer qu'au denier douze.

de provoquer le rire. Que penser du père qui accuse froidement son fils de le voler et lui lance cet affront en plein visage : « ...pour aller ainsi vêtu, il faut bien que vous me dérobiez », et du fils qui, au lieu de bondir sous un pareil outrage, répond simplement : « Hé ! Comment vous dérober? » Ce bas fripon de La Flèche ne parlait pas différemment lorsqu'il répondait tantôt à Harpagon : « Êtes-vous un homme volable? » Un

---

Cléante. — Vous avez raison.

Harpagon. — Laissons cela, et parlons d'autre affaire. Euh? Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse. Que veulent dire ces gestes-là?

Élise. — Nous marchandons, mon frère et moi, à qui parlera le premier ; et nous avons tous deux quelque chose à vous dire.

Harpagon. — Et moi, j'ai quelque chose aussi à vous dire à tous deux.

Cléante. — C'est de mariage, mon père, que nous désirons vous parler.

Harpagon. — Et c'est de mariage aussi que je veux vous entretenir.

Élise. — Ah ! mon père.

Harpagon. — Pourquoi ce cri? Est-ce le mot, ma fille, ou la chose, qui vous fait peur?

Cléante. — Le mariage peut nous faire peur à tous deux, de la façon que vous pouvez l'entendre ; et nous craignons que nos sentiments ne soient pas d'accord avec votre choix.

Harpagon. — Un peu de patience. Ne vous alarmez point. Je sais ce qu'il faut à tous deux ; et vous n'aurez ni l'un ni l'autre aucun lieu de vous plaindre de tout ce que je prétends faire. Et pour commencer par un bout : avez-vous vu, dites-moi, une jeune personne appelée Mariane, qui ne loge pas loin d'ici?

Cléante. — Oui, mon père.

jeu lent et des intonations plutôt basses marqueront l'extrême amertume de tels passages, qui sans être poussés au noir, ne sauraient pourtant, et sous peine de contresens, être rendus en plein comique, sans aucun mélange.

De même, dans les répliques qu'échangent Harpagon et sa fille, à la fin de la scène, le conflit de famille doit apparaître clairement : le vieil

---

HARPAGON. — Et vous?

ÉLISE. — J'en ai ouï parler.

HARPAGON. — Comment, mon fils, trouvez-vous cette fille?

CLÉANTE. — Une fort charmante personne.

HARPAGON. — Sa physionomie?

CLÉANTE. — Toute honnête, et pleine d'esprit.

HARPAGON. — Son air et sa manière?

CLÉANTE. — Admirables, sans doute.

HARPAGON. — Ne croyez-vous pas qu'une fille comme cela mériteroit assez que l'on songeât à elle?

CLÉANTE. — Oui, mon père.

HARPAGON. — Que ce seroit un parti souhaitable?

CLÉANTE. — Très souhaitable.

HARPAGON. — Qu'elle a toute la mine de faire un bon ménage?

CLÉANTE. — Sans doute.

HARPAGON. — Et qu'un mari auroit satisfaction avec elle?

CLÉANTE. — Assurément.

HARPAGON. — Il y a une petite difficulté : c'est que j'ai peur qu'il n'y ait pas avec elle tout le bien qu'on pourroit prétendre.

CLÉANTE. — Ah ! mon père, le bien n'est pas considérable, lorsqu'il est question d'épouser une honnête personne.

HARPAGON. — Pardonnez-moi, pardonnez-moi. Mais ce qu'il y a à dire, c'est que si l'on n'y trouve pas tout le bien qu'on souhaite, on peut tâcher de regagner cela sur autre chose.

avare qui veut vendre sa fille, et celle-ci, déjà une femme, et ayant une personnalité, résistant de son mieux. L'artiste est gênée ici par les révérences qui, faisant rire, enlèvent tout mordant à l'expression. Il en faut pourtant et il suffit probablement d'y penser.

On verrait volontiers, au moins pendant une

CLÉANTE. — Cela s'entend.

HARPAGON. — Enfin je suis bien aise de vous voir dans mes sentiments ; car son maintien honnête et sa douceur m'ont gagné l'âme, et je suis résolu de l'épouser, pourvu que j'y trouve quelque bien.

CLÉANTE. — Euh?

HARPAGON. — Comment?

CLÉANTE. — Vous êtes résolu, dites-vous...?

HARPAGON. — D'épouser Mariane.

CLÉANTE. — Qui, vous? vous?

HARPAGON. — Oui, moi, moi, moi. Que veut dire cela?

CLÉANTE. — Il m'a pris tout à coup un éblouissement, et je me retire d'ici.

HARPAGON. — Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un grand verre d'eau claire. Voilà de mes damoiseaux flouets, qui n'ont non plus de vigueur que des poules. C'est là, ma fille, ce que j'ai résolu pour moi. Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler ; et pour toi, je te donne au Seigneur Anselme.

ÉLISE. — Au Seigneur Anselme?

HARPAGON. — Oui, un homme mûr, prudent et sage, qui n'a pas plus de cinquante ans, et dont on vante les grands biens.

ÉLISE. *(Elle fait une révérence.)* — Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.

HARPAGON. *(Il contrefait sa révérence.)* — Et moi, ma petite fille ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît.

ÉLISE. — Je vous demande pardon, mon père.

partie de cette scène, Harpagon à son bureau, et Cléante, peut-être, assis à l'avant-scène du côté opposé. Le principal est de varier les attitudes et d'éviter la disposition en jeu de massacre, les personnages, contre la rampe, se récitant sagement leurs rôles et marquant naïvement au public qu'ils ne sont là que pour ça. Harpagon, tout en parlant à ses enfants, met le temps à profit,

---

HARPAGON. — Je vous demande pardon, ma fille.

ÉLISE. — Je suis très humble servante au Seigneur Anselme ; mais, avec votre permission, je ne l'épouserai point.

HARPAGON. — Je suis votre très humble valet ; mais, avec votre permission, vous l'épouserez dès ce soir.

ÉLISE. — Dès ce soir?

HARPAGON. — Dès ce soir.

ÉLISE. — Cela ne sera pas, mon père.

HARPAGON. — Cela sera, ma fille.

ÉLISE. — Non.

HARPAGON. — Si.

ÉLISE. — Non, vous dis-je.

HARPAGON. — Si, vous dis-je.

ÉLISE. — C'est une chose où vous ne me réduirez point.

HARPAGON. — C'est une chose où je te réduirai.

ÉLISE. — Je me tuerai plutôt que d'épouser un tel mari.

HARPAGON. — Tu ne te tueras point, et tu l'épouseras. Mais voyez quelle audace ! A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père?

ÉLISE. — Mais a-t-on jamais vu un père marier sa fille de la sorte?

HARPAGON. — C'est un parti où il n'y a rien à redire ; et je gage que tout le monde approuvera mon choix.

ÉLISE. — Et moi, je gage qu'il ne sauroit être approuvé d'aucune personne raisonnable.

HARPAGON. — Voilà Valère : veux-tu qu'entre nous deux nous le fassions juge de cette affaire?

compulse ses paperasses, et ne s'interrompt tout à fait qu'au moment où il est question de mariage. Il se lève alors et les personnages se groupent au milieu du théâtre *ad libitum*, Harpagon conservant naturellement son aspect dur et froid et évitant toute caricature.

Scène v. — La scène avec Valère, et le « sans dot », qui est d'un bon comique, large et facile, ne présente pas de difficultés. Valère paraît, à la

---

Élise. — J'y consens.
Harpagon. — Te rendras-tu à son jugement?
Élise. — Oui, j'en passerai par ce qu'il dira.
Harpagon. — Voilà qui est fait.

SCÈNE V

VALÈRE, HARPAGON, ÉLISE.

Harpagon. — Ici, Valère. Nous t'avons élu pour nous dire qui a raison, de ma fille ou de moi.

Valère. — C'est vous, Monsieur, sans contredit.

Harpagon. — Sais-tu bien de quoi nous parlons?

Valère. — Non ; mais vous ne sauriez avoir tort, et vous êtes toute raison.

Harpagon. — Je veux ce soir lui donner pour époux un homme aussi riche que sage ; et la coquine me dit au nez qu'elle se moque de le prendre. Que dis-tu de cela?

Valère. — Ce que j'en dis?

Harpagon. — Oui.

Valère. — Eh, eh.

Harpagon. — Quoi?

Valère. — Je dis que dans le fond je suis de votre sentiment ; et vous ne pouvez pas que vous n'ayez raison. Mais aussi n'a-t-elle pas tort tout à fait, et...

Harpagon. — Comment? Le Seigneur Anselme est un parti considérable ; c'est un gentilhomme qui est noble, doux,

fin de la scène IV, par la porte de gauche, traversant la scène, ou encore descendant l'escalier. Harpagon l'appelle et le dialogue s'engage.

Les quatre fameux « sans dot » ont, depuis ces deux cent cinquante ans, suscité toutes sortes d'ingénieuses trouvailles ; la vraisemblance n'y a guère gagné. Si l'avare continue de parler à Valère, de l'écouter, de lui répondre, ces deux mots perdent tout naturel. Pour qu'ils passent, et portent,

---

posé, sage, et fort accommodé, et auquel il ne reste aucun enfant de son premier mariage. Sauroit-elle mieux rencontrer?

VALÈRE. — Cela est vrai. Mais elle pourroit vous dire que c'est un peu précipiter les choses, et qu'il faudroit au moins quelque temps pour voir si son inclination pourra s'accommoder avec...

HARPAGON. — C'est une occasion qu'il faut prendre vite aux cheveux. Je trouve ici un avantage qu'ailleurs je ne trouverois pas, et il s'engage à la prendre sans dot.

VALÈRE. — Sans dot?

HARPAGON. — Oui.

VALÈRE. — Ah ! je ne dis plus rien. Voyez-vous? voilà une raison tout à fait convaincante ; il se faut rendre à cela.

HARPAGON. — C'est pour moi une épargne considérable.

VALÈRE. — Assurément, cela ne reçoit point de contradiction. Il est vrai que votre fille vous peut représenter que le mariage est une plus grande affaire qu'on ne peut croire ; qu'il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie ; et qu'un engagement qui doit durer jusqu'à la mort ne se doit jamais faire qu'avec de grandes précautions.

HARPAGON. — Sans dot.

VALÈRE. — Vous avez raison : voilà qui décide tout, cela s'entend. Il y a des gens qui pourroient vous dire qu'en de telles occasions l'inclination d'une fille est une chose sans doute où l'on doit avoir de l'égard ; et que cette grande

le plus simple est sans doute de laisser Harpagon dans une sorte de rêve. N'est-il pas comme transfiguré par cette espérance d'une « épargne considérable »? Dès lors, il n'entend quasi plus rien. Il perçoit, de très loin, de vagues sonorités, privées de sens. Sont-ce des paroles? Il n'en sait trop rien. Mais quand ce bruit, qui l'atteint à peine, cesse, il lâche, presque sans y songer, et souvent après un temps, comme une de ces excla-

---

inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments, rend un mariage sujet à des accidents très fâcheux.

HARPAGON. — Sans dot.

VALÈRE. — Ah ! il n'y a pas de réplique à cela : on le sait bien ; qui diantre peut aller là contre? Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeroient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourroient donner ; qui ne les voudroient point sacrifier à l'intérêt, et chercheroient plus que toute autre chose à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que...

HARPAGON. — Sans dot.

VALÈRE. — Il est vrai : cela ferme la bouche à tout, *sans dot*. Le moyen de résister à une raison comme celle-là?

HARPAGON. *(Il regarde vers le jardin.)* — Ouais ! il me semble que j'entends un chien qui aboie. N'est-ce point qu'on en voudroit à mon argent? Ne bougez, je reviens tout à l'heure.

ÉLISE. — Vous moquez-vous, Valère, de lui parler comme vous faites?

VALÈRE. — C'est pour ne point l'aigrir, et pour en venir mieux à bout. Heurter de front ses sentiments est le moyen de tout gâter ; et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs, que la vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne

mations de douleur, de joie ou de regret que l'on ne raisonne point, les trois « sans dot » (car le premier est dit avec intention et dans la pleine raison) auxquels Valère réplique en un si charmant langage. Ce n'est pas à Valère en réalité que l'avare s'adresse : tout en furetant, à son bureau, et tout autour, c'est à lui-même, ou à quelque interlocuteur imaginaire qui ne le contredit point et avec lequel il échange des sourires d'intelligence en pensant : « Quelle bonne affaire ! »

Pendant la courte sortie de l'avare, la conversation des jeunes gens prendra un tour pressé, anxieux, et, pour ne pas forcer la convention,

---

mène qu'en tournant où l'on veut les conduire. Faites semblant de consentir à ce qu'il veut, vous en viendrez mieux à vos fins, et...

ÉLISE. — Mais ce mariage, Valère?

VALÈRE. — On cherchera des biais pour le rompre.

ÉLISE. — Mais quelle invention trouver, s'il se doit conclure ce soir?

VALÈRE. — Il faut demander un délai, et feindre quelque maladie.

ÉLISE. — Mais on découvrira la feinte, si l'on appelle des médecins.

VALÈRE. — Vous moquez-vous? Y connoissent-ils quelque chose? Allez, allez, vous pourrez avec eux avoir quel mal il vous plaira, ils vous trouveront des raisons pour vous dire d'où cela vient.

HARPAGON. — Ce n'est rien, Dieu merci.

VALÈRE. — Enfin notre dernier recours, c'est que la fuite nous peut mettre à couvert de tout ; et si votre amour, belle Élise, est capable d'une fermeté... *(Il aperçoit Harpagon.)* Oui, il faut qu'une fille obéisse à son père. Il ne faut point

l'apparition d'Harpagon, à son retour, et le changement de ton de Valère seront parfaitement simultanés, malgré l'indication contraire des éditions. Ainsi qu'il a été précisé plus haut (1), Élise, admonestée par Valère, sort à gauche, monte l'escalier, et, lorsqu'on la revoit au palier, Valère, qui, tout en parlant, l'a suivie, lui continue ses exhortations et disparaît à son tour à sa suite

---

qu'elle regarde comme un mari est fait ; et lorsque la grande raison de *sans dot* s'y rencontre, elle doit être prête à prendre tout ce qu'on lui donne.

HARPAGON. — Bon. Voilà bien parlé, cela.

VALÈRE. — Monsieur, je vous demande pardon si je m'emporte un peu, et prends la hardiesse de lui parler comme je fais.

HARPAGON. — Comment? j'en suis ravi, et je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu. Oui, tu as beau fuir. Je lui donne l'autorité que le Ciel me donne sur toi, et j'entends que tu fasses tout ce qu'il te dira.

VALÈRE. — Après cela, résistez à mes remontrances. Monsieur, je vais la suivre, pour lui continuer les leçons que je lui faisois.

HARPAGON. — Oui, tu m'obligeras. Certes...

VALÈRE. — Il est bon de lui tenir un peu la bride haute.

HARPAGON. — Cela est vrai. Il faut...

VALÈRE. — Ne vous mettez pas en peine. Je crois que j'en viendrai à bout.

HARPAGON. — Fais, fais. Je m'en vais faire un petit tour en ville, et reviens tout à l'heure.

VALÈRE. — Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que

---

(1) Voir p. 243.

dans la courbe montante en prononçant les derniers mots : « ...d'honneur, de sagesse et de probité ». Harpagon l'écoute complaisamment et, muni de son chapeau, de son manteau, de sa canne, se dirige lentement vers la ville par une des portes latérales (1).

---

c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité.

HARPAGON. — Ah ! le brave garçon ! Voilà parlé comme un oracle. Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte !

---

(1) Voir ci-dessus p. 158 et suiv.

IV

ACTE II, SCÈNE PREMIÈRE. — Cette amusante scène produit toujours grand effet et est généralement bien jouée. Les deux personnages se tiendront du côté opposé à la spirale de l'escalier, Cléante étant tour à tour debout ou assis, selon qu'il se révolte ou se résigne. La réflexion du jeune homme sur son père : « Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne, après cela, que les fils souhaitent qu'ils meurent ! » forme, en quelque

ACTE II

SCÈNE PREMIÈRE

CLÉANTE, LA FLÈCHE.

CLÉANTE. — Ah ! traître que tu es, où t'es-tu donc allé fourrer? Ne t'avois-je pas donné ordre...

LA FLÈCHE. — Oui, Monsieur, et je m'étois rendu ici pour vous attendre de pied ferme ; mais Monsieur votre père, le plus malgracieux des hommes, m'a chassé dehors malgré moi, et j'ai couru risque d'être battu.

CLÉANTE. — Comment va notre affaire? Les choses pressent plus que jamais ; et depuis que je ne t'ai vu, j'ai découvert que mon père est mon rival.

LA FLÈCHE. — Votre père amoureux?

sorte, le sommet de ce développement dramatique, et, si elle est convenablement mise en relief, doit frapper le public, qui vient de rire copieusement, comme un cri de souffrance au

---

CLÉANTE. — Oui ; et j'ai eu toutes les peines du monde à lui cacher le trouble où cette nouvelle m'a mis.

LA FLÈCHE. — Lui, se mêler d'aimer ! De quoi diable s'avise-t-il? Se moque-t-il du monde? Et l'amour a-t-il été fait pour des gens bâtis comme lui?

CLÉANTE. — Il a fallu, pour mes péchés, que cette passion lui soit venue en tête.

LA FLÈCHE. — Mais par quelle raison lui faire un mystère de votre amour?

CLÉANTE. — Pour lui donner moins de soupçon, et me conserver au besoin des ouvertures plus aisées pour détourner ce mariage. Quelle réponse t'a-t-on faite?

LA FLÈCHE. — Ma foi ! Monsieur, ceux qui empruntent sont bien malheureux ; et il faut essuyer d'étranges choses lorsqu'on en est réduit à passer, comme vous, par les mains des fesse-mathieux.

CLÉANTE. — L'affaire ne se fera point?

LA FLÈCHE. — Pardonnez-moi. Notre maître Simon, le courtier qu'on nous a donné, homme agissant et plein de zèle, dit qu'il a fait rage pour vous ; et il assure que votre seule physionomie lui a gagné le cœur.

CLÉANTE. — J'aurai les quinze mille francs que je demande?

LA FLÈCHE. — Oui ; mais à quelques petites conditions, qu'il faudra que vous acceptiez, si vous avez dessein que les choses se fassent.

CLÉANTE. — T'a-t-il fait parler à celui qui doit prêter l'argent?

LA FLÈCHE. — Ah ! vraiment, cela ne va pas de la sorte. Il apporte encore plus de soin à se cacher que vous, et ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez. On ne veut point du tout dire son nom, et l'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous, dans une maison empruntée, pour être

milieu de clameurs de joie. Impression fugitive et délicate à saisir, mais nécessaire pour que l'ensemble soit cohérent : des remarques comme celle-ci, et celles d'Harpagon qui forment pendant

---

instruit, par votre bouche, de votre bien et de votre famille ; et je ne doute point que le seul nom de votre père ne rende les choses faciles.

CLÉANTE. — Et principalement notre mère étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien.

LA FLÈCHE. — Voici quelques articles qu'il a dictés lui-même à notre entremetteur, pour vous être montrés, avant que de rien faire :

Supposé que le prêteur voie toutes ses sûretés, et que l'emprunteur soit majeur, et d'une famille où le bien soit ample, solide, assuré, clair, et net de tout embarras, on fera une bonne et exacte obligation par-devant un notaire, le plus honnête homme qu'il se pourra, et qui, pour cet effet, sera choisi par le prêteur, auquel il importe le plus que l'acte soit dûment dressé.

CLÉANTE. — Il n'y a rien à dire à cela.

LA FLÈCHE. — *Le prêteur, pour ne charger sa conscience d'aucun scrupule, prétend ne donner son argent qu'au denier dix-huit.*

CLÉANTE. — Au denier dix-huit? Parbleu ! voilà qui est honnête. Il n'y a pas lieu de se plaindre.

LA FLÈCHE. — Cela est vrai.

Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme dont il est question, et que pour faire plaisir à l'emprunteur, il est contraint lui-même de l'emprunter d'un autre, sur le pied du denier cinq, il conviendra que ledit premier emprunteur paye cet intérêt, sans préjudice du reste, attendu que ce n'est que pour l'obliger que ledit prêteur s'engage à cet emprunt.

CLÉANTE. — Comment diable ! quel Juif, quel Arabe est-ce là? C'est plus qu'au denier quatre.

LA FLÈCHE. — Il est vrai ; c'est ce que j'ai dit. Vous avez à voir là-dessus.

(acte II, scène v), et d'autres, éparses dans la pièce, maintiennent très élevé le niveau de la comédie en y gravant profondément les types et surtout en laissant voir carrément, en pleine lumière, ce

---

CLÉANTE. — Que veux-tu que je voie? J'ai besoin d'argent; et il faut bien que je consente à tout.

LA FLÈCHE. — C'est la réponse que j'ai faite.

CLÉANTE. — Il y a encore quelque chose?

LA FLÈCHE. — Ce n'est plus qu'un petit article.

Des quinze mille francs qu'on demande, le prêteur ne pourra compter en argent que douze mille livres, et pour les mille écus restants, il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes, et bijoux dont s'ensuit le mémoire, et que ledit prêteur a mis, de bonne foi, au plus modique prix qu'il lui a été possible.

CLÉANTE. — Que veut dire cela?

LA FLÈCHE. — Écoutez le mémoire.

Premièrement, un lit de quatre pieds, à bandes de points de Hongrie, appliquées fort proprement sur un drap de couleur d'olive, avec six chaises et la courtepointe de même; le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant rouge et bleu.

Plus, un pavillon à queue, d'une bonne serge d'Aumale rose-sèche, avec le mollet et les franges de soie.

CLÉANTE. — Que veut-il que je fasse de cela?

LA FLÈCHE. — Attendez.

Plus, une tenture de tapisserie des amours de Gombaut et de Macée.

Plus, une grande table de bois de noyer, à douze colonnes ou piliers tournés, qui se tire par les deux bouts, et garnie par le dessous de ses six escabelles.

CLÉANTE. — Qu'ai-je affaire, morbleu...?

LA FLÈCHE. — Donnez-vous patience.

Plus, trois gros mousquets tout garnis de nacre de perles, avec les trois fourchettes assortissantes.

Plus, un fourneau de brique, avec deux cornues, et trois récipients, fort utiles à ceux qui sont curieux de distiller.

que la convention mondaine, littéraire, théâtrale, cache presque toujours et dont même notre école réaliste n'est point parvenue à faire accepter la peinture exacte.

Cléante. — J'enrage.

La Flèche. — Doucement.

Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut.

Plus, un trou-madame, et un damier, avec un jeu de l'oie renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l'on n'a que faire.

Plus, une peau d'un lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre.

Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaissé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur.

Cléante. — Que la peste l'étouffe avec sa discrétion, le traître, le bourreau qu'il est ! A-t-on jamais parlé d'une usure semblable? Et n'est-il pas content du furieux intérêt qu'il exige, sans vouloir encore m'obliger à prendre, pour trois mille livres, les vieux rogatons qu'il ramasse? Je n'aurai pas deux cents écus de tout cela ; et cependant il faut bien me résoudre à consentir à ce qu'il veut ; car il est en état de me faire tout accepter, et il me tient, le scélérat, le poignard sur la gorge.

La Flèche. — Je vous vois, Monsieur, ne vous en déplaise, dans le grand chemin justement que tenoit Panurge pour se ruiner, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe.

Cléante. — Que veux-tu que j'y fasse? Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent.

La Flèche. — Il faut avouer que le vôtre animeroit contre sa vilanie le plus posé homme du monde. Je n'ai pas, Dieu merci, les inclinations fort patibulaires ; et parmi mes confrères

A la fin de la scène, les personnages gagnent vers le fond et vont s'installer dans la loggia où Cléante s'attable pour scruter le terrible mémoire, La Flèche regardant par-dessus son épaule.

Scène II. — Harpagon et maître Simon entrent par la petite porte de gauche à l'avant-scène. Harpagon s'installe à son bureau, ouvre un tiroir, arrange des papiers, referme à clef, tout en écoutant Simon. Il a d'autres affaires en tête et les suit en pensée. Celle dont Simon l'entretient l'intéresse, certes, mais il la considère comme une

---

que je vois se mêler de beaucoup de petits commerces, je sais tirer adroitement mon épingle du jeu, et me démêler prudemment de toutes les galanteries qui sentent tant soit peu l'échelle ; mais, à vous dire vrai, il me donneroit, par ses procédés, des tentations de le voler ; et je croirois, en le volant, faire une action méritoire.

Cléante. — Donne-moi un peu ce mémoire, que je le voie encore.

SCÈNE II

MAITRE SIMON, HARPAGON, CLÉANTE, LA FLÈCHE.

Maitre Simon. — Oui, Monsieur, c'est un jeune homme qui a besoin d'argent. Ses affaires le pressent d'en trouver, et il en passera par tout ce que vous en prescrirez.

Harpagon. — Mais croyez-vous, maître Simon, qu'il n'y ait rien à péricliter? et savez-vous le nom, les biens et la famille de celui pour qui vous parlez?

Maitre Simon. — Non, je ne puis pas bien vous en instruire à fond, et ce n'est que par aventure que l'on m'a adressé à lui ; mais vous serez de toutes choses éclairci par lui-même ; et son homme m'a assuré que vous serez content, quand vous le connoîtrez. Tout ce que je saurois vous dire, c'est que sa

bagatelle, un profit supplémentaire agréable, non comme une grande opération. Il répondra donc, sans cesser de songer à d'autres fructueux projets, sur un ton de demi-distraction, en se reprenant, en variant le ton.

Cette interprétation est sans doute la bonne, car si nous assistons ici, chez quelque agent d'affaires plus ou moins véreux, au compte rendu d'un rabatteur, si l'on nous fait bien comprendre que la proposition de maître Simon n'est pour Harpagon qu'une babiole et que son activité d'usurier s'exerce sur une beaucoup plus grande échelle, nous nous expliquerons à merveille, tout à l'heure, que sa colère envers Cléante soit simulée. Car s'il comptait sur le prêt envisagé ici comme sur un bénéfice considérable et sûr, le dépit de voir s'envoler cette chance de gain le pousserait au pire égarement.

La Flèche dira dans un instant que lui demander de l'argent (et lui faire manquer une occasion d'en

---

famille est fort riche, qu'il n'a plus de mère déjà, et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois.

Harpagon. — C'est quelque chose que cela. La charité, maître Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes, lorsque nous le pouvons.

Maitre Simon. — Cela s'entend.

La Flèche. — Que veut dire ceci? Notre maître Simon qui parle à votre père.

Cléante. — Lui auroit-on appris qui je suis? et serois-tu pour nous trahir?

Maitre Simon. — Ah! ah! vous êtes bien pressés! Qui

gagner est pire), « c'est le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles ». Pour qu'Harpagon, après que Cléante est sorti, dise fort posément : « Je ne suis pas fâché de cette aventure », il faut que la perspective d'abandonner 25 pour cent d'intérêt sur une somme nominale de 15000 francs dont il n'aurait versé que 12 000 francs plus quelques jeux de l'oie et crocodiles empaillés, lui paraisse négligeable. Car on pense bien que le scandale du père usurier de son fils n'est pas ce qui le touche et qu'une affaire de ce genre, si ignoble qu'elle soit, lui sourirait fort, pourvu qu'elle restât secrète et qu'elle rapportât gros.

La découverte par La Flèche du courtier Simon est à régler avec grand soin. Le jeune homme et son valet pourraient, par exemple, sortir de

---

vous a dit que c'étoit céans? Ce n'est pas moi, Monsieur, au moins, qui leur ai découvert votre nom et votre logis ; mais, à mon avis, il n'y a pas grand mal à cela. Ce sont des personnes discrètes, et vous pouvez ici vous expliquer ensemble.

HARPAGON. — Comment?

MAITRE SIMON. — Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.

HARPAGON. — Comment, pendard? C'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités?

CLÉANTE. — Comment, mon père? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions?

HARPAGON. — C'est toi qui te veux ruiner par des emprunts si condamnables?

CLÉANTE. — C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles?

la loggia où on les entr'apercevait étudiant le mémoire ; ils le replient, l'examen en est achevé, puis s'apprêtent à sortir par la porte de gauche. C'est précisément à cet instant que Simon, s'étant un peu écarté du bureau d'Harpagon, est aperçu par La Flèche. Le « Comment? » d'Harpagon tombe comme un bolide ; il est très nettement articulé, en deux syllabes, presque en deux mots, en même temps qu'Harpagon repousse son fauteuil, se lève et arrive au milieu du théâtre.

Le reste est enlevé dans le mouvement habituel, qui est généralement juste, encore que d'une véhémence un peu déclamatoire. Le dialogue gagnerait fort à être tenu un ton plus bas et ramené à un mode plus grave, avec on ne sait quoi de dissolvant et d'amer. Molière s'est-il inspiré ici de *la Belle Plaideuse* (1655) de Boisrobert (acte Ier,

---

Harpagon. — Oses-tu bien, après cela, paroître devant moi?

Cléante. — Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde?

Harpagon. — N'as-tu point de honte, dis-moi, d'en venir à ces débauches-là? de te précipiter dans des dépenses effroyables? et de faire une honteuse dissipation du bien que tes parents t'ont amassé avec tant de sueurs?

Cléante. — Ne rougissez-vous point de déshonorer votre condition par les commerces que vous faites? de sacrifier gloire et réputation au desir insatiable d'entasser écu sur écu, et de renchérir, en fait d'intérêts, sur les plus infâmes subtilités qu'aient jamais inventées les plus célèbres usuriers?

Harpagon. — Ote-toi de mes yeux, coquin ! ôte-toi de mes yeux.

scène VIII) ou de l'aventure du président de Bersy et de son fils, il importe assez peu : le texte est si étincelant de vie qu'on serait tenté de croire que c'est l'histoire réellement arrivée qui l'a influencé beaucoup plus que la pièce (1). Cette histoire, rapportée par Tallemant des Réaux, était fort connue, et le fils du président de Bersy vivait encore au temps de Molière (2).

SCÈNE III. — Harpagon court voir son argent au moment où Frosine apparaît. Souvenir évident de la comédie latine, cette situation ne doit pas être trop marquée, afin de maintenir le personnage d'Harpagon dans la vérité. Il suffira pour cela que l'avare, par quelque expression du visage,

---

CLÉANTE. — Qui est plus criminel, à votre avis, ou celui qui achète un argent dont il a besoin, ou bien celui qui vole un argent dont il n'a que faire?

HARPAGON. — Retire-toi, te dis-je, et ne m'échauffe pas les oreilles. Je ne suis pas fâché de cette aventure ; et ce m'est un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes ses actions.

SCÈNE III

FROSINE, HARPAGON.

FROSINE. — Monsieur...

HARPAGON. — Attendez un moment ; je vais revenir vous parler. Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent.

---

(1) Qui, d'ailleurs, au dire de Tallemant, avait été écrite pour faire rire le public aux dépens du président, sous le titre *le Père Avaricieux*, devenu ensuite *la Belle Plaideuse*. (*Historiettes* de TALLEMANT DES RÉAUX, édition Paulin Pâris, t. II, p. 421, 425.)

(2) Il fut, comme son père, président au Grand Conseil et ne mourut qu'en 1676.

fasse comprendre pourquoi il prie Frosine d'attendre, et qu'il ajoute, mais plutôt en dedans, sans la sortir et la lancer au public, la phrase : « Il est à propos, etc... »

Scène iv. — La rencontre de Frosine et de La Flèche rappelle celles du tréteau où les personnages se retrouvent toujours quand il le faut. Elle serait plus naturelle si Frosine, invitée par Harpagon à attendre, s'asseyait du côté opposé

SCÈNE IV

LA FLÈCHE, FROSINE.

La Flèche. — L'aventure est tout à fait drôle. Il faut bien qu'il ait quelque part un ample magasin de hardes ; car nous n'avons rien reconnu au mémoire que nous avons.

Frosine. — Hé ! c'est toi, mon pauvre la Flèche ! D'où vient cette rencontre?

La Flèche. — Ah ! ah ! c'est toi, Frosine. Que viens-tu faire ici?

Frosine. — Ce que je fais partout ailleurs : m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie.

La Flèche. — As-tu quelque négoce avec le patron du logis?

Frosine. — Oui, je traite pour lui quelque petite affaire, dont j'espère une récompense.

La Flèche. — De lui? Ah, ma foi ! tu seras bien fine si tu en tires quelque chose ; et je te donne avis que l'argent céans est fort cher.

Frosine. — Il y a de certains services qui touchent merveilleusement.

à l'escalier et si La Flèche n'entrait pas tout de suite. Au bout de quelques instants, le valet traverse la scène en biais, le mémoire à la main, en disant son aparté. Au cri de surprise de Frosine, il se retourne et l'entretien s'engage, Frosine assise et La Flèche debout, appuyé au mur ou à la table. Les deux couplets de La Flèche, véritables portraits, très écrits, et dans une langue exquise, tentent l'acteur qui en fait généralement des morceaux à effet, en soignant la diction ; cette pratique est contraire aux principes généraux exposés ici. Cependant, tout en gardant au dialogue son air de vie, un certain convenu est tolé-

---

La Flèche. — Je suis votre valet, et tu ne connois pas encore le Seigneur Harpagon. Le Seigneur Harpagon est de tous les humains l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré. Il n'est point de service qui pousse sa reconnoissance jusqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles, et de l'amitié tant qu'il vous plaira ; mais de l'argent, point d'affaires. Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses ; et *donner* est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : *Je vous donne*, mais : *Je vous prête le bon jour.*

Frosine. — Mon Dieu ! je sais l'art de traire les hommes ; j'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse, de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits par où ils sont sensibles.

La Flèche. — Bagatelles ici. Je te défie d'attendrir, du côté de l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde ; et l'on pourroit crever, qu'il n'en branleroit pas. En un mot, il aime l'argent, plus que réputation, qu'honneur et que vertu ; et la vue d'un demandeur lui donne des convulsions. C'est

rable en ces passages pour conserver à ces pages, où l'on croit entendre La Bruyère, toute leur unité et leur force d'évocation.

Scène v. — L'Arioste a été mis à contribution (*I Suppositi*, acte Ier, scène ii, scène entre Cléandre et Pasifile) pour le fragment relatif à la chiromancie. On constate en effet des ressemblances entre les deux textes, encore que la prose de Molière, vive, coupée, naturelle, surprenne fort agréablement après les vers assez ordinaires du poète italien. Chez celui-ci, rien ne transparaît sous le comique, pas plus d'ailleurs que dans *la Mère Coquette* de Quinault (acte Ier, scène iv, scène entre Crémante et le Marquis), tandis que, chez

---

le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles ; et si... Mais il revient ; je me retire.

SCÈNE V

HARPAGON, FROSINE.

Harpagon. — Tout va comme il faut. Hé bien ! qu'est-ce, Frosine?

Frosine. — Ah, mon Dieu ! que vous vous portez bien ! et que vous avez là un vrai visage de santé !

Harpagon. — Qui, moi?

Frosine. — Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard.

Harpagon. — Tout de bon?

Frosine. — Comment? vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.

Harpagon — Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés.

Molière, la cruauté humaine, en un simple mot qui passe, se montre sous les rires, une seconde, puis, à nouveau, reprend sa course souterraine et cachée. Quand Frosine prédit à Harpagon qu'il survivra à ses enfants et petits-enfants et qu'elle reçoit comme réponse un triomphal « Tant mieux »,

---

FROSINE. — Hé bien ! qu'est-ce que cela, soixante ans? Voilà bien de quoi ! C'est la fleur de l'âge cela, et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'homme.

HARPAGON. — Il est vrai ; mais vingt années de moins pourtant ne me feroient point de mal, que je crois.

FROSINE. — Vous moquez-vous? Vous n'avez pas besoin de cela, et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à cent ans.

HARPAGON. — Tu le crois?

FROSINE. — Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. O que voilà bien là, entre vos deux yeux, un signe de longue vie !

HARPAGON. — Tu te connois à cela?

FROSINE. — Sans doute. Montrez-moi votre main. Ah, mon Dieu ! quelle ligne de vie !

HARPAGON. — Comment?

FROSINE. — Ne voyez-vous pas jusqu'où va cette ligne-là?

HARPAGON. — Hé bien ! qu'est-ce que cela veut dire?

FROSINE. — Par ma foi ! je disois cent ans ; mais vous passerez les six-vingts.

HARPAGON. — Est-il possible?

FROSINE. — Il faudra vous assommer, vous dis-je ; et vous mettrez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants.

HARPAGON. — Tant mieux. Comment va notre affaire?

FROSINE. — Faut-il le demander? et me voit-on mêler de rien dont je ne vienne à bout? J'ai surtout pour les mariages un talent merveilleux ; il n'est point de partis au monde que je ne trouve en peu de temps le moyen d'accoupler ; et je crois, si je me l'étois mis en tête, que je marierois le Grand Turc avec la République de Venise. Il n'y avoit pas sans doute

immédiatement suivi d'une interrogation débordante d'égoïsme, le spectateur, à moins d'être obtus, se souviendra des propos de Cléante entendus il y a un instant et commencera de se rendre compte de cet atroce milieu.

La scène se joue, en général, debout, au milieu du théâtre, selon l'ancienne mode, ce qui, forcé-

---

de si grandes difficultés à cette affaire-ci. Comme j'ai commerce chez elles, je les ai à fond l'une et l'autre entretenues de vous, et j'ai dit à la mère le dessein que vous aviez conçu pour Mariane, à la voir passer dans la rue, et prendre l'air à sa fenêtre.

HARPAGON. — Qui a fait réponse...

FROSINE. — Elle a reçu la proposition avec joie ; et quand je lui ai témoigné que vous souhaitiez fort que sa fille assistât ce soir au contrat de mariage qui se doit faire de la vôtre, elle y a consenti sans peine, et me l'a confiée pour cela.

HARPAGON. — C'est que je suis obligé, Frosine, de donner à souper au Seigneur Anselme ; et je serai bien aise qu'elle soit du régale.

FROSINE. — Vous avez raison. Elle doit après dîné rendre visite à votre fille, d'où elle fait son compte d'aller faire un tour à la foire, pour venir ensuite au soupé.

HARPAGON. — Hé bien ! elles iront ensemble dans mon carrosse, que je leur prêterai.

FROSINE. — Voilà justement son affaire.

HARPAGON. — Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille? Lui as-tu dit qu'il fallait qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose.

FROSINE. — Comment? c'est une fille qui vous apportera douze mille livres de rente.

HARPAGON. — Douze mille livres de rente !

ment, refroidit les impressions, car, enfin, où verrait-on, dans la vie ordinaire, un homme mûr s'entretenir de choses, pour lui fort sérieuses, avec une personne chargée de la négociation, debout au milieu d'un salon? Si l'on pense à la réalité qui est bien aisée à trouver et à évoquer, il est essentiel de ne rien faire qui la contredise.

Frosine. — Oui. Premièrement, elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche; c'est une fille accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudroit pour une autre femme; et cela ne va pas à si peu de chose, qu'il ne monte bien, tous les ans, à trois mille francs pour le moins. Outre cela, elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple, et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux, ni les meubles somptueux où donnent ses pareilles avec tant de chaleur; et cet article-là vaut plus de quatre mille livres par an. De plus, elle a une aversion horrible pour le jeu, ce qui n'est pas commun aux femmes d'aujourd'hui; et j'en sais une de nos quartiers qui a perdu, à trente-et-quarante, vingt mille francs cette année. Mais n'en prenons rien que le quart. Cinq mille francs au jeu par an, et quatre mille francs en habits et bijoux, cela fait neuf mille livres; et mille écus que nous mettons pour la nourriture, ne voilà-t-il pas par année vos douze mille francs bien comptés?

Harpagon. — Oui, cela n'est pas mal; mais ce compte-là n'est rien de réel.

Frosine. — Pardonnez-moi. N'est-ce pas quelque chose de réel, que de vous apporter en mariage une grande sobriété, l'héritage d'un grand amour de simplicité de parure, et l'acquisition d'un grand fonds de haine pour le jeu?

Harpagon. — C'est une raillerie, que de vouloir me constituer son dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point.

Quand on parle d'affaires, quelles qu'elles soient, à moins d'être dans la rue, on s'assied, d'abord. Après, selon le tour de la conversation, on pourra aller et venir, surtout si on est chez soi. Mais le premier geste, lorsqu'on va causer, est d'approcher instinctivement un siège.

Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas ; et il faut bien que je touche quelque chose.

FROSINE. — Mon Dieu ! vous toucherez assez ; et elles m'ont parlé d'un certain pays où elles ont du bien dont vous serez le maître.

HARPAGON. — Il faudra voir cela. Mais, Frosine, il y a encore une chose qui m'inquiète. La fille est jeune, comme tu vois ; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un homme de mon âge ne soit pas de son goût ; et que cela ne vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne m'accommoderoient pas.

FROSINE. — Ah ! que vous la connoissez mal ! C'est encore une particularité que j'avois à vous dire. Elle a une aversion épouvantable pour tous les jeunes gens, et n'a de l'amour que pour les vieillards.

HARPAGON. — Elle?

FROSINE. — Oui, elle. Je voudrois que vous l'eussiez entendu parler là-dessus. Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme ; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux sont pour elle les plus charmants, et je vous avertis de n'aller pas vous faire plus jeune que vous êtes. Elle veut tout au moins qu'on soit sexagénaire ; et il n'y a pas quatre mois encore, qu'étant prête d'être mariée, elle rompit tout net le mariage, sur ce que son amant fit voir qu'il n'avoit que cinquante-six ans, et qu'il ne prit point de lunettes pour signer le contrat.

HARPAGON. — Sur cela seulement?

FROSINE. — Oui. Elle dit que ce n'est pas contentement

Où Frosine et Harpagon vont-ils conférer? Auprès du bureau? Ou dans la partie droite du théâtre? Le bureau conviendrait mieux, semble-t-il, pour la consultation sur les lignes de la main. Au lieu de s'y attabler, dans le fauteuil où il se met pour écrire, Harpagon pourrait

---

pour elle que cinquante-six ans ; et surtout, elle est pour les nez qui portent des lunettes.

Harpagon. — Certes, tu me dis là une chose toute nouvelle.

Frosine. — Cela va plus loin qu'on ne vous peut dire. On lui voit dans sa chambre quelques tableaux et quelques estampes ; mais que pensez-vous que ce soit? Des Adonis? des Céphales? des Pâris? et des Apollons? Non : de beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, et du bon père Anchise sur les épaules de son fils.

Harpagon. — Cela est admirable ! Voilà ce que je n'aurois jamais pensé ; et je suis bien aise d'apprendre qu'elle est de cette humeur. En effet, si j'avois été femme, je n'aurois point aimé les jeunes hommes.

Frosine. — Je le crois bien. Voilà de belles drogues que des jeunes gens, pour les aimer ! Ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux, pour donner envie de leur peau ; et je voudrois bien savoir quel ragoût il y a à eux.

Harpagon. — Pour moi, je n'y en comprends point ; et je ne sais pas comment il y a des femmes qui les aiment tant.

Frosine. — Il faut être folle fieffée. Trouver la jeunesse aimable ! est-ce avoir le sens commun? Sont-ce des hommes que de jeunes blondins? et peut-on s'attacher à ces animaux-là?

Harpagon. — C'est ce que je dis tous les jours : avec leur ton de poule laitée, et leurs trois petits brins de barbe relevés en barbe de chat, leurs perruques d'étoupes, leurs haut-de-chausses tout tombants, et leurs estomacs débraillés.

Frosine.— Eh ! cela est bien bâti, auprès d'une personne comme vous. Voilà un homme cela. Il y a là de quoi satis-

s'asseoir en avant, avec Frosine en face de lui, l'un d'eux s'appuyant au bureau par un de ses côtés. A la dernière partie de la scène, Harpagon se lèvera, par exemple, au couplet sur les « petits désordres » tant redoutés, et le jeu des fausses sorties et des airs tour à tour gais et sévères d'Har-

---

faire à la vue ; et c'est ainsi qu'il faut être fait, et vêtu, pour donner de l'amour.

HARPAGON. — Tu me trouves bien?

FROSINE. — Comment? vous êtes à ravir, et votre figure est à peindre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se peut pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà un corps taillé, libre, et dégagé comme il faut, et qui ne marque aucune incommodité.

HARPAGON. — Je n'en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n'y a que ma fluxion, qui me prend de temps en temps.

FROSINE. — Cela n'est rien. Votre fluxion ne vous sied point mal, et vous avez grâce à tousser.

HARPAGON. — Dis-moi un peu : Mariane ne m'a-t-elle point encore vu? N'a-t-elle point pris garde à moi en passant?

FROSINE. — Non ; mais nous nous sommes fort entretenues de vous. Je lui ai fait un portrait de votre personne ; et je n'ai pas manqué de lui vanter votre mérite, et l'avantage que ce lui seroit d'avoir un mari comme vous.

HARPAGON. — Tu as bien fait, et je t'en remercie.

FROSINE. — J'aurois, Monsieur, une petite prière à vous faire. *(Il prend un air sévère.)* J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent ; et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès, si vous aviez quelque bonté pour moi. *(Il reprend un air gai.)* Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. Ah ! que vous lui plairez ! et que votre fraise à l'antique fera sur son esprit un effet admirable ! Mais surtout elle sera charmée de votre haut-de-chausses, attaché au pourpoint avec des aiguillettes : c'est pour la rendre folle de vous ; et un amant aiguilleté sera pour elle un ragoût merveilleux.

pagon se déroulera comme à l'ordinaire, car il est presque toujours parfaitement exécuté, les personnages gagnant insensiblement vers la porte latérale de droite, qui claque au nez de Frosine et contre laquelle elle lance ses impuissantes menaces et malédictions.

Elle revient en scène après « ...à tous les diables ! », réfléchit un moment en s'accoudant à

HARPAGON. — Certes, tu me ravis de me dire cela.

FROSINE. *(Il reprend son visage sévère.)* — En vérité, Monsieur, ce procès m'est d'une conséquence tout à fait grande. Je suis ruinée, si je le perds ; et quelque petite assistance me rétabliroit mes affaires. *(Il reprend un air gai.)* Je voudrois que vous eussiez vu le ravissement où elle étoit à m'entendre parler de vous. La joie éclatoit dans ses yeux, au récit de vos qualités ; et je l'ai mise enfin dans une impatience extrême de voir ce mariage entièrement conclu.

HARPAGON. — Tu m'as fait grand plaisir, Frosine ; et je t'en ai, je te l'avoue, toutes les obligations du monde.

FROSINE. *(Il reprend son sérieux.)* — Je vous prie, Monsieur, de me donner le petit secours que je vous demande. Cela me remettra sur pied, et je vous en serai éternellement obligée.

HARPAGON. — Adieu. Je vais achever mes dépêches.

FROSINE. — Je vous assure, Monsieur, que vous ne sauriez jamais me soulager dans un plus grand besoin.

HARPAGON. — Je mettrai ordre que mon carrosse soit tout prêt pour vous mener à la foire.

FROSINE. — Je ne vous importunerois pas, si je ne m'y voyois forcée par la nécessité.

HARPAGON. — Et j'aurai soin qu'on soupe de bonne heure, pour ne vous point faire malades.

FROSINE. — Ne me refusez pas la grâce dont je vous sollicite. Vous ne sauriez croire, Monsieur, le plaisir que...

HARPAGON. — Je m'en vais. Voilà qu'on m'appelle. Jusqu'à tantôt.

quelque meuble et le rideau tombe pendant l'aparté, où elle marque qu'elle est décidée à rester dans la place et à tirer de Mariane ce qu'elle n'a pu obtenir d'Harpagon. La tradition veut qu'elle sorte : cette sortie n'est pas indispensable, il suffit qu'elle soit devinée, à l'instant où le rideau tombe.

Frosine. — Que la fièvre te serre, chien de vilain à tous les diables ! Le ladre a été ferme à toutes mes attaques ; mais il ne me faut pas pourtant quitter la négociation ; et j'ai l'autre côté, en tout cas, d'où je suis assurée de tirer bonne récompense.

V

ACTE III, Scène première. — Nous voici dans le salon d'Harpagon, grande pièce de belles dimensions, qui fut jadis bien meublée mais qui, par suite du manque d'entretien, a pris un aspect presque misérable. Elle fait pendant, probablement, à la « salle », sur la cheminée de laquelle Harpagon projette de faire graver en lettres d'or des inscriptions d'économie bourgeoise et qui, sans doute, pour mériter, de la part d'un tel avare,

---

ACTE III

SCÈNE PREMIÈRE

HARPAGON, CLÉANTE, ÉLISE, VALÈRE, DAME CLAUDE, MAITRE JACQUES, BRINDAVOINE, LA MERLUCHE.

Harpagon. — Allons, venez çà tous, que je vous distribue mes ordres pour tantôt et règle à chacun son emploi. Approchez, dame Claude. Commençons par vous. *(Elle tient un balai.)* Bon, vous voilà les armes à la main. Je vous commets au soin de nettoyer partout ; et surtout prenez garde de ne point frotter les meubles trop fort, de peur de les user. Outre cela, je vous constitue, pendant le soupé, au gouvernement des bouteilles ; et s'il s'en écarte quelqu'une et qu'il se casse quelque chose, je m'en prendrai à vous, et le rabattrai sur vos gages.

Maitre Jacques. — Châtiment politique.

un tel honneur et une telle dépense, rappelle, par sa beauté et sa hauteur, le grand apparat d'autrefois ; c'était le temps où les chevaux, sous le prédécesseur de Maître Jacques, mangeaient encore à leur faim et emmenaient à la promenade, dans un riche carrosse, Mme Harpagon en beaux atours ; où l'on achetait encore des diamants chez le joaillier ; où le cuisinier, qui ne se confondait point avec le cocher, n'était pas réduit, faute de victuailles à accommoder, à per-

---

Harpagon. — Allez. Vous, Brindavoine, et vous, la Merluche, je vous établis dans la charge de rincer les verres, et de donner à boire, mais seulement lorsque l'on aura soif, et non pas selon la coutume de certains impertinents de laquais, qui viennent provoquer les gens, et les faire aviser de boire lorsqu'on n'y songe pas. Attendez qu'on vous en demande plus d'une fois, et vous ressouvenez de porter toujours beaucoup d'eau.

Maitre Jacques. — Oui : le vin pur monte à la tête.

La Merluche. — Quitterons-nous nos siquenilles, Monsieur?

Harpagon. — Oui, quand vous verrez venir les personnes ; et gardez bien de gâter vos habits.

Brindavoine. — Vous savez bien, Monsieur, qu'un des devants de mon pourpoint est couvert d'une grande tache de l'huile de la lampe.

La Merluche. — Et moi, Monsieur, que j'ai mon haut-de-chausses tout troué par derrière, et qu'on me voit, révérence parler...

Harpagon. — Paix. Rangez cela adroitement du côté de la muraille, et présentez toujours le devant au monde. *(Harpagon met son chapeau au-devant de son pourpoint, pour montrer à Brindavoine comment il doit faire pour cacher la tache d'huile.)* Et vous, tenez toujours votre chapeau ainsi,

Projet de M. Jacques Arnavon. « L'AVARE » *Dessin de M. Léo Devred.*

PROJET DE DÉCOR POUR LES IIIe ET Ve ACTES

dre son tour de main et à oublier ses recettes.

Ce salon donne aussi sur le jardin, au rez-de-chaussée ; mais s'il forme une aile de l'hôtel, comme on a cru pouvoir le supposer, le jardin se trouve sur le côté. Il faut que le public le voie, au fond, par de larges baies, que le décor soit planté droit ou de biais.

Quand le rideau se lève, le personnel de la maison est assemblé. Harpagon, assis près d'une table, appelle tous ses domestiques un à un. Ainsi qu'il a été indiqué, la sortie de Brindavoine et La Merluche, l'un, allant à reculons, et l'autre,

---

lorsque vous servirez. Pour vous, ma fille, vous aurez l'œil sur ce que l'on desservira, et prendrez garde qu'il ne s'en fasse aucun dégât. Cela sied bien aux filles. Mais cependant préparez-vous à bien recevoir ma maîtresse, qui vous doit venir visiter et vous mener avec elle à la foire. Entendez-vous ce que je vous dis?

ÉLISE. — Oui, mon père.

HARPAGON. — Et vous, mon fils le Damoiseau, à qui j'ai la bonté de pardonner l'histoire de tantôt, ne vous allez pas aviser non plus de lui faire mauvais visage.

CLÉANTE. — Moi, mon père, mauvais visage? Et par quelle raison?

HARPAGON. — Mon Dieu ! nous savons le train des enfants dont les pères se remarient, et de quel œil ils ont coutume de regarder ce qu'on appelle belle-mère. Mais si vous souhaitez que je perde le souvenir de votre dernière fredaine, je vous recommande surtout de régaler d'un bon visage cette personne-là, et de lui faire enfin tout le meilleur accueil qu'il vous sera possible.

CLÉANTE. — A vous dire le vrai, mon père, je ne puis pas vous promettre d'être bien aise qu'elle devienne ma belle-mère : je mentirois, si je vous le disois ; mais pour ce qui est

marchant normalement, ayant passé son bras droit dans le bras droit de son camarade, ne peut raisonnablement être maintenue. C'est bien à de tels traits que se sent la regrettable intention des interprètes et metteurs en scène, depuis des siècles, de tourner à la bouffonnerie une belle comédie et de rechercher l'hilarité facile, que le public ne refuse jamais, de préférence à la gaieté fine et aux sourires ombrés de mélancolie, dont il est plus chiche. D'ailleurs, puisque les valets portent leurs souquenilles et demandent précisément s'il les faut enlever, on ne peut voir ni la tache d'huile sur le

---

de la bien recevoir, et de lui faire bon visage, je vous promets de vous obéir ponctuellement sur ce chapitre.

HARPAGON. — Prenez-y garde au moins.

CLÉANTE. — Vous verrez que vous n'aurez pas sujet de vous en plaindre.

HARPAGON. — Vous ferez sagement. Valère, aide-moi à ceci. Ho çà, maître Jacques, approchez-vous, je vous ai gardé pour le dernier.

MAITRE JACQUES. — Est-ce à votre cocher, Monsieur, ou bien à votre cuisinier, que vous voulez parler? car je suis l'un et l'autre.

HARPAGON. — C'est à tous les deux.

MAITRE JACQUES. — Mais à qui des deux le premier?

HARPAGON. — Au cuisinier.

MAITRE JACQUES. — Attendez donc, s'il vous plaît.

(Il ôte sa casaque de cocher, et paroît vêtu en cuisinier.)

HARPAGON. — Quelle diantre de cérémonie est-ce là?

MAITRE JACQUES. — Vous n'avez qu'à parler.

HARPAGON. — Je me suis engagé, maître Jacques, à donner ce soir à souper.

MAITRE JACQUES. — Grande merveille!

HARPAGON. — Dis-moi un peu, nous feras-tu bonne chère?

pourpoint de l'un ni l'accroc sur le haut-de-chausses de l'autre. Alors pourquoi cette sortie titubante?

L'intérêt de cette scène n'est pas dans ces pitreries : Molière y montre un avare que l'obligation de recevoir met au supplice et qui, cependant, n'ose s'en affranchir, par un reste d'amour-propre et aussi par une certaine vanité d'homme qui veut « paraître » devant celle qu'il va épouser. Le conflit psychologique est plaisant, spirituellement présenté, et voilà ce qui doit porter sur l'auditoire. Se dispenser de s'adresser à son intelligence pour solliciter ses goûts les moins relevés,

---

Maitre Jacques. — Oui, si vous me donnez bien de l'argent.

Harpagon. — Que diable, toujours de l'argent ! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire : « De l'argent, de l'argent, de l'argent. » Ah ! ils n'ont que ce mot à la bouche : « De l'argent. » Toujours parler d'argent. Voilà leur épée de chevet, de l'argent.

Valère. — Je n'ai jamais vu de réponse plus impertinente que celle-là. Voilà une belle merveille que de faire bonne chère avec bien de l'argent : c'est une chose la plus aisée du monde, et il n'y a si pauvre esprit qui n'en fît bien autant ; mais pour agir en habile homme, il faut parler de faire bonne chère avec peu d'argent.

Maitre Jacques. — Bonne chère avec peu d'argent !

Valère. — Oui.

Maitre Jacques. — Par ma foi, Monsieur l'intendant, vous nous obligerez de nous faire voir ce secret, et de prendre mon office de cuisinier : aussi bien vous mêlez-vous céans d'être le factoton.

Harpagon. — Taisez-vous. Qu'est-ce qu'il nous faudra?

Maitre Jacques. — Voilà Monsieur votre intendant, qui vous fera bonne chère pour peu d'argent.

c'est sans doute jouer à coup sûr et gagner l'applaudissement, mais est-ce servir Molière et l'art?

Les remarques d'Harpagon, si baroques qu'elles paraissent, ne produiront l'effet voulu que si elles sont énoncées sur un ton autoritaire et bougon, mais cependant naturel. La drôlerie en ressortira d'autant mieux que l'interprète semblera moins la provoquer. Dame Claude et son balai, puis les deux valets, s'en iront simplement, après avoir pris les ordres de leur maître ; quant à Élise, elle paraît tout à fait indifférente aux instructions que lui donne son père, si bien qu'Harpagon doit

---

Harpagon. — Haye ! je veux que tu me répondes.

Maitre Jacques. — Combien serez-vous de gens à table?

Harpagon. — Nous serons huit ou dix ; mais il ne faut prendre que huit : quand il y a à manger pour huit, il y en a bien pour dix.

Valère. — Cela s'entend.

Maitre Jacques. — Hé bien ! il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes. Potages... Entrées...

Harpagon. — Que diable ! voilà pour traiter toute une ville entière.

Maitre Jacques. — Rôt...

Harpagon, *en lui mettant la main sur la bouche.* — Ah ! traître, tu manges tout mon bien.

Maitre Jacques. — Entremets...

Harpagon. — Encore?

Valère. — Est-ce que vous avez envie de faire crever tout le monde? et Monsieur a-t-il invité des gens pour les assassiner à force de mangeaille? Allez-vous-en lire un peu les préceptes de la santé, et demander aux médecins s'il y a rien de plus préjudiciable à l'homme que de manger avec excès.

Harpagon. — Il a raison.

s'écrier : « Entendez-vous ce que je vous dis? » A quoi la jeune fille répond froidement : « Oui, mon père. » Le « Oui, nigaude » que l'édition de 1682 a inutilement ajouté, est, comme on l'a déjà vu, à supprimer simplement. L'artiste n'a qu'à accueillir la réponse d'Élise avec humeur et même, si l'on veut, un haussement d'épaules. Il n'a rien à ajouter.

Le dialogue avec Cléante n'appelle pas d'observations : il est presque toujours bien rendu, sur un ton de menace qui couve, de part et d'autre, avec, chez Harpagon, une dureté dont le « Vous

---

VALÈRE. — Apprenez, maître Jacques, vous et vos pareils, que c'est un coupe-gorge qu'une table remplie de trop de viandes ; que pour se bien montrer ami de ceux que l'on invite, il faut que la frugalité règne dans les repas qu'on donne ; et que, suivant le dire d'un ancien, *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.*

HARPAGON. — Ah ! que cela est bien dit ! Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voilà la plus belle sentence que j'aie entendue de ma vie. *Il faut vivre pour manger, et non pas manger pour vi...* Non, ce n'est pas cela. Comment est-ce que tu dis?

VALÈRE. — Qu'*il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.*

HARPAGON. — Oui. Entends-tu? Qui est le grand homme qui a dit cela?

VALÈRE. — Je ne me souviens pas maintenant de son nom.

HARPAGON. — Souviens-toi de m'écrire ces mots : je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle.

VALÈRE. — Je n'y manquerai pas. Et pour votre soupé, vous n'avez qu'à me laisser faire : je réglerai tout cela comme il faut.

verrez... » du fils forme excellemment la contre-partie.

La fin de la scène, qui est toute à Maître Jacques, est forcément interrompue à chaque instant par les éclats de rire du public. Elle touche à la farce mais peut aisément être maintenue dans la satire et le comique pénétrant, surtout aux confidences de la fin et au magnifique couplet de Maître Jacques sur la lésine de son maître et les caquets qu'elle suscite. Selon un usage auquel il semble que nul n'ose rien changer, Harpagon répond aux quatre derniers mots de son cocher : « avare, ladre,

---

HARPAGON. — Fais donc.

MAITRE JACQUES. — Tant mieux : j'en aurai moins de peine.

HARPAGON. — Il faudra de ces choses dont on ne mange guère, et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons.

VALÈRE. — Reposez-vous sur moi.

HARPAGON. — Maintenant, maître Jacques, il faut nettoyer mon carrosse.

MAITRE JACQUES. — Attendez. Ceci s'adresse au cocher. *(Il remet sa casaque.)* Vous dites...

HARPAGON. — Qu'il faut nettoyer mon carrosse, et tenir mes chevaux tous prêts pour conduire à la foire...

MAITRE JACQUES. — Vos chevaux, Monsieur? Ma foi, ils ne sont point du tout en état de marcher. Je ne vous dirai point qu'ils sont sur la litière, les pauvres bêtes n'en ont point, et ce seroit fort mal parler ; mais vous leur faites observer des jeûnes si austères, que ce ne sont plus rien que des idées ou des fantômes, des façons de chevaux.

HARPAGON. — Les voilà bien malades : ils ne font rien.

MAITRE JACQUES. — Et pour ne faire rien, Monsieur, est-ce qu'il ne faut rien manger? Il leur vaudroit bien mieux, les

vilain et fesse-mathieu » par une quadruple riposte : « Vous êtes un sot, un maraud, un coquin et un impudent » qu'il souligne de coups de bâton, quatre en général aussi. Et ces coups de bâton sont administrés avec une solennité, une gravité, qui ont comme un air officiel et consacré. Harpagon prend la main de Maître Jacques, les deux personnages tournent en rond et au cours de cette valse improvisée, le bâton du maître frappe la partie flottante de la livrée, si bien que Maître Jacques ne ressent manifestement rien. Pourquoi forcer ainsi la convention? Les cris

---

pauvres animaux, de travailler beaucoup, de manger de même. Cela me fend le cœur, de les voir ainsi exténués ; car enfin j'ai une tendresse pour mes chevaux, qu'il me semble que c'est moi-même quand je les vois pâtir ; je m'ôte tous les jours pour eux les choses de la bouche ; et c'est être, Monsieur, d'un naturel trop dur, que de n'avoir nulle pitié de son prochain.

Harpagon. — Le travail ne sera pas grand, d'aller jusqu'à la foire.

Maitre Jacques. — Non, Monsieur, je n'ai pas le courage de les mener, et je ferois conscience de leur donner des coups de fouet, en l'état où ils sont. Comment voudriez-vous qu'ils traînassent un carrosse, qu'ils ne peuvent pas se traîner eux-mêmes?

Valère. — Monsieur, j'obligerai le voisin le Picard à se charger de les conduire : aussi bien nous fera-t-il ici besoin pour apprêter le soupé.

Maitre Jacques. — Soit : j'aime mieux encore qu'ils meurent sous la main d'un autre que sous la mienne.

Valère. — Maître Jacques fait bien le raisonnable.

Maitre Jacques. — Monsieur l'intendant fait bien le nécessaire.

d'enfant que pousse Maître Jacques après cette bastonnade pour rire paraissent simulés.

On doit sans doute reconnaître que l'emploi du bâton dans la comédie classique rend toujours difficile la tâche de l'interprète : venu de chez Arlequin, Scaramouche et autres acrobates, cet accessoire du théâtre italien est assurément un étranger sur la scène française qu'il dépare et quelquefois qu'il souille. Nous n'avons donc pas à le monter en vedette mais bien à réduire au minimum l'impression choquante qui en peut résulter pour le public. Donc, pas de valse en

---

Harpagon. — Paix!

Maitre Jacques. — Monsieur, je ne saurois souffrir les flatteurs; et je vois que ce qu'il en fait, que ses contrôles perpétuels sur le pain et le vin, le bois, le sel, et la chandelle, ne sont rien que pour vous gratter et vous faire sa cour. J'enrage de cela, et je suis fâché tous les jours d'entendre ce qu'on dit de vous; car enfin je me sens pour vous de la tendresse, en dépit que j'en aie; et après mes chevaux, vous êtes la personne que j'aime le plus.

Harpagon. — Pourrois-je savoir de vous, maître Jacques, ce que l'on dit de moi?

Maitre Jacques. — Oui, Monsieur, si j'étois assuré que cela ne vous fâchât point.

Harpagon. — Non, en aucune façon.

Maitre Jacques. — Pardonnez-moi : je sais fort bien que je vous mettrois en colère.

Harpagon. — Point du tout : au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi.

Maitre Jacques. — Monsieur, puisque vous le voulez, je vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous; qu'on nous jette de tous côtés cent brocards à votre sujet;

rond, ni de tourniquet, ni de poignée de main, comme des enfants qui vont jouer à « La Tour prends garde ». Mais, au contraire, de la part d'Harpagon venu insensiblement derrière Maître Jacques, une sorte de sifflement de colère et un violent coup, un seul, quelque chose comme un coup de cravache, bien appliqué, sur une partie du corps convenue d'avance et rembourrée naturellement à cet effet, mais ne permettant pas au public de douter un instant que le coup a été cinglant, vigoureusement donné et sérieusement senti. Harpagon jette le bâton, ou la petite badine

---

et que l'on n'est point plus ravi que de vous tenir au cul et aux chausses, et de faire sans cesse des contes de votre lésine. L'un dit que vous faites imprimer des almanachs particuliers, où vous faites doubler les quatre-temps et les vigiles, afin de profiter des jeûnes où vous obligez votre monde. L'autre, que vous avez toujours une querelle toute prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes, ou de leur sortie d'avec vous, pour vous trouver une raison de ne leur donner rien. Celui-là conte qu'une fois vous fîtes assigner le chat d'un de vos voisins, pour vous avoir mangé un reste d'un gigot de mouton. Celui-ci, que l'on vous surprit une nuit, en venant dérober vous-même l'avoine de vos chevaux ; et que votre cocher, qui étoit celui d'avant moi, vous donna dans l'obscurité je ne sais combien de coups de bâton, dont vous ne voulûtes rien dire. Enfin voulez-vous que je vous dise? On ne sauroit aller nulle part où l'on ne vous entende accommoder de toutes pièces ; vous êtes la fable et la risée de tout le monde ; et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain et de fesse-mathieu.

HARPAGON, *en le battant.* — Vous êtes un sot, un maraud, un coquin, et un impudent.

MAITRE JACQUES. — Hé bien ! ne l'avois-je pas deviné?

qui lui a servi, non par terre mais sur la table ou sur une chaise et s'en va sans quitter son air de froide irritation et de hauteur.

Scène II. — Cette scène, comme la fin de la précédente, se ressent des influences du tréteau. Le canevas de *la Cameriera nobile*, *le Cartel de Guillot*, pièce en un acte de Chevalier (1660) et *la Mère Coquette* (acte V, scène II) de Quinault (1664) contiennent des situations analogues. L'interprétation courante, qu'on fait graviter autour du bâton que l'avare a jeté par terre et sur lequel Valère met le pied au moment où il dit : « Com-

---

Vous ne m'avez pas voulu croire : je vous l'avois bien dit que je vous fâcherois de vous dire la vérité.

Harpagon. — Apprenez à parler.

SCÈNE II

MAITRE JACQUES, VALÈRE.

Valère. — A ce que je puis voir, maître Jacques, on paye mal votre franchise.

Maitre Jacques. — Morbleu ! Monsieur le nouveau venu, qui faites l'homme d'importance, ce n'est pas votre affaire. Riez de vos coups de bâton quand on vous en donnera, et ne venez point rire des miens.

Valère. — Ah ! Monsieur maître Jacques, ne vous fâchez pas, je vous prie.

Maitre Jacques. — Il file doux. Je veux faire le brave, et s'il est assez sot pour me craindre, le frotter quelque peu. Savez-vous bien, Monsieur le rieur, que je ne ris pas, moi? et que si vous m'échauffez la tête, je vous ferai rire d'une autre sorte?

(Maître Jacques pousse Valère jusques au bout du théâtre, en le menaçant.)

ment? Un bâton! », paraît manquer de légèreté. Il faut que Valère s'amuse à la feinte qu'il a imaginée comme un chat qui laisse échapper une souris avant de la manger, étant sûr de la rattraper comme il voudra. Quant au bâton, petit et mince comme une canne, et qui se trouvera là où Harpagon l'a laissé, sur la table ou la chaise,

---

VALÈRE. — Eh! doucement.

MAITRE JACQUES. — Comment, doucement? il ne me plaît pas, moi.

VALÈRE. — De grâce.

MAITRE JACQUES. — Vous êtes un impertinent.

VALÈRE. — Monsieur maître Jacques...

MAITRE JACQUES. — Il n'y a point de Monsieur maître Jacques pour un double. Si je prends un bâton, je vous rosserai d'importance.

VALÈRE. — Comment, un bâton?

(Valère le fait reculer autant qu'il l'a fait.)

MAITRE JACQUES. — Eh! je ne parle pas de cela.

VALÈRE. — Savez-vous bien, Monsieur le fat, que je suis homme à vous rosser vous-même?

MAITRE JACQUES. — Je n'en doute pas.

VALÈRE. — Que vous n'êtes, pour tout potage, qu'un faquin de cuisinier?

MAITRE JACQUES. — Je le sais bien.

VALÈRE. — Et que vous ne me connoissez pas encore?

MAITRE JACQUES. — Pardonnez-moi.

VALÈRE. — Vous me rosserez, dites-vous?

MAITRE JACQUES. — Je le disois en raillant.

VALÈRE. — Et moi, je ne prends point de goût à votre raillerie. *(Il lui donne des coups de bâton.)* Apprenez que vous êtes un mauvais railleur.

MAITRE JACQUES. — Peste soit la sincérité! c'est un mauvais métier. Désormais j'y renonce, et je ne veux plus dire vrai. Passe encore pour mon maître : il a quelque droit de

Valère n'en donnera non plus qu'un coup à Maître Jacques mais sec et dur.

Scène III. — Entrée de Frosine et de Mariane et sortie de Maître Jacques.

Scène IV. — L'amusant dialogue des deux femmes gardera toute sa gaîté mais non sans quelques ombres. Il y a, ici, à l'arrière-plan, une vieille femme qui ne mérite peut-être pas les attendrissements de Cléante (acte I, scène II). Ne vend-elle pas sa fille à un homme plus âgé qu'elle de quelque quarante ans, ce qui justifie l'expression de la jeune fille lorsqu'elle parle du

---

me battre ; mais pour ce Monsieur l'intendant, je m'en vengerai si je puis.

SCÈNE III

FROSINE, MARIANE, MAITRE JACQUES.

Frosine. — Savez-vous, maître Jacques, si votre maître est au logis?

Maitre Jacques. — Oui vraiment il y est, je ne le sais que trop.

Frosine. — Dites-lui, je vous prie, que nous sommes ici.

SCÈNE IV

MARIANE, FROSINE.

Mariane. — Ah ! que je suis, Frosine, dans un étrange état ! et s'il faut dire ce que je sens, que j'appréhende cette vue !

Frosine. — Mais pourquoi, et quelle est votre inquiétude?

Mariane. — Hélas ! me le demandez-vous? et ne vous figurez-vous point les alarmes d'une personne toute prête à voir le supplice où l'on veut l'attacher?

Frosine. — Je vois bien que, pour mourir agréablement,

« tourment effroyable » qui l'attend? Sans verser aucunement dans l'émotion et le pathétique, l'interprétation est tenue de laisser subsister cet arrière-goût assez amer. Frosine, se faisant cyniquement l'avocat de l'intérêt, règle suprême de la vie à ses yeux, rappellera, par les manières et le ton, les modernes proxénètes qui parlent, elles aussi, très à la légère des « petits dégoûts » et excellent à prendre un air de bienveillance matronale pour vanter tout ce qu'on en peut retirer, perles, fourrures, hôtel ou automobile.

On sent bien, en effet, que Frosine a arrangé, cette fois, un mariage parce qu'elle a rencontré des clients qui tiennent aux apparences : elle ne montrerait pas moins d'ardeur s'il s'agissait de pourvoir au caprice passager d'un homme riche, pourvu qu'elle fût sûre d'être grassement payée pour ces « services qui touchent merveilleusement » (acte II, scène IV) et qu'elle rend, elle le sait, avec une pleine maîtrise. Elle console Mariane en lui rappelant que les jeunes gens sont

---

Harpagon n'est pas le supplice que vous voudriez embrasser ; et je connois à votre mine que le jeune blondin dont vous m'avez parlé vous revient un peu dans l'esprit.

MARIANE. — Oui, c'est une chose, Frosine, dont je ne veux pas me défendre ; et les visites respectueuses qu'il a rendues chez nous ont fait, je vous l'avoue, quelque effet dans mon âme.

FROSINE. — Mais avez-vous su quel il est?

MARIANE. — Non, je ne sais point quel il est ; mais je sais qu'il est fait d'un air à se faire aimer ; que si l'on pouvoit

« gueux comme des rats » et elle annonce « pour les sens » de prochaines et fort agréables réparations. Une professionnelle de notre temps conseillant un « amant de cœur » en dirait à peine plus, et cette fraction du théâtre contemporain, dit très parisien, et qui ne représente heureusement ni Paris ni la France, encore qu'il les discrédite trop souvent, ne suppute pas, d'un air plus commercial et plus tranquillement égoïste, ce que rapporteront, pour l'argent, les moyens fatigués d'un vieillard, et, « pour les sens », précisément, la vigueur d'un jeune homme.

Le « Ah ! Frosine, quelle figure ! » produit toujours son effet de rire et conclut excellemment la scène, surtout si Harpagon a pensé à sa toilette, ainsi qu'il a été suggéré plus haut. Nous voyons qu'il a mis des lunettes sur le conseil de Frosine ; celle-ci lui a dit aussi (acte II, scène v) que la « fraise à l'antique » et le « haut de chausses attaché au pourpoint avec des aiguillettes » raviraient la jeune fille. On peut donc bien présumer

---

mettre les choses à mon choix, je le prendrois plutôt qu'un autre ; et qu'il ne contribue pas peu à me faire trouver un tourment effroyable dans l'époux qu'on veut me donner.

Frosine. — Mon Dieu ! tous ces blondins sont agréables, et débitent fort bien leur fait ; mais la plupart sont gueux comme des rats ; et il vaut mieux pour vous de prendre un vieux mari qui vous donne beaucoup de bien. Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essuyer avec un tel époux ; mais cela n'est pas pour durer, et sa mort,

que l'avare s'est efforcé d'apparaître devant elle en « beau vieillard »; la « barbe majestueuse » dont parlait Frosine ne se peut improviser, mais puisqu'il a, lui a-t-on dit, une figure « à peindre », il est bien naturel qu'il cherche à l'embellir de façon à flatter ce qu'il croit être le goût de Mariane : revêtir par exemple un costume à aiguillettes qu'il ne sort qu'aux grands jours, mettre une fraise à l'antique propre et peut-être un peu plus grande, en somme rester habillé selon la même mode mais avec de meilleurs vêtements. Un avare qui donne à souper (« Grande merveille », dit justement Maître Jacques, acte III, scène I), peut bien tirer de son armoire un costume moins usé, puisque évidemment il en a un, et que, l'ayant, le mettre « ne coûte rien », à l'inverse des perruques de Cléante. Cette vision inattendue et l'exclamation de Mariane créent la surprise et le rire si l'effet est bien réalisé et fondu.

---

croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses.

MARIANE. — Mon Dieu ! Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque, pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un, et la mort ne suit pas tous les projets que nous faisons.

FROSINE. — Vous moquez-vous? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du contrat. Il seroit bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois. Le voici en propre personne.

MARIANE. — Ah ! Frosine, quelle figure !

Scène v. — Le compliment d'Harpagon, généralement bien adressé, à mi-chemin entre le courtois et le grotesque, porte immanquablement. Frosine et Mariane sont à gauche et debout, Harpagon vient de droite. A partir de ce moment le public va voir Harpagon amoureux.

C'est une note assez difficile à rendre et que les artistes négligent presque toujours. Faisant d'Harpagon surtout un bouffon, il est naturel que la complexité de ce caractère leur échappe, et qu'en dehors du bonhomme rapace qui enterre son or, type qui réussit et attire sans peine le public, ils ne veuillent rien retenir du personnage. Molière l'a pourtant fouillé, et très profondément. Il nous a montré son vice croissant, ayant étouffé très vite tous les sentiments, même les plus naturels et les plus sacrés, mais luttant encore avec quelque peine contre une certaine vanité bourgeoise : maintenant il esquisse le conflit de cette passion de l'argent et d'un autre penchant qui n'est pas l'amour, certes, mais une

---

SCÈNE V

HARPAGON, FROSINE, MARIANE.

Harpagon. — Ne vous offensez pas, ma belle, si je viens à vous avec des lunettes. Je sais que vos appas frappent assez les yeux, sont assez visibles d'eux-mêmes, et qu'il n'est pas besoin de lunettes pour les apercevoir ; mais enfin c'est avec des lunettes qu'on observe les astres, et je maintiens et garantis que vous êtes un astre, mais un astre le plus bel astre qui soit dans le pays des astres. Frosine, elle ne répond

sorte de sénile appétit pour une femme fraîche, jeune, plus jeune que ses propres enfants. Situation originale, qui blesse un peu, comme les traits d'humanité trop vrais et rudes, qui déconcerte deux fois, par la brutalité de ce répugnant désir physique, et par l'antipathie naturelle qu'on ressent déjà, à cause de son avarice, pour celui qui veut l'assouvir. Sans aller certes jusqu'à la crudité, qui est inutile, l'interprétation doit traduire ici, dans une absolue sincérité, ce que l'auteur a génialement indiqué. Une simple intention chez l'acteur peut, d'ailleurs, y suffire, sans recherche d'effets particuliers.

Scène vi. — Mariane manifeste à trois reprises, et très franchement, son dégoût ; et la comédie que joue Frosine pour le dissimuler doit s'accom-

---

mot, et ne témoigne, ce me semble, aucune joie de me voir.

Frosine. — C'est qu'elle est encore toute surprise ; et puis les filles ont toujours honte à témoigner d'abord ce qu'elles ont dans l'âme.

Harpagon. — Tu as raison. Voilà, belle mignonne, ma fille qui vient vous saluer.

SCÈNE VI

ÉLISE, HARPAGON, MARIANE, FROSINE.

Mariane. — Je m'acquitte bien tard, Madame, d'une telle visite.

Élise. — Vous avez fait, Madame, ce que je devois faire, et c'étoit à moi de vous prévenir.

Harpagon. — Vous voyez qu'elle est grande ; mais mauvaise herbe croît toujours.

Mariane, *bas, à Frosine.* — O ! l'homme déplaisant !

pagner des sourires mielleux habituels à cette race de gens à pourboire. Élise et Cléante viennent, comme Harpagon, de la droite.

Scène vii. — Cette scène, une des plus amusantes de la pièce, d'un mouvement un peu haletant, est presque toujours bien enlevée. On y observe, dans les couplets de Cléante surtout, cette cadence, ce rythme particuliers qui paraissent s'imposer à Molière chaque fois qu'il fait parler

---

Harpagon. — Que dit la belle?

Frosine. — Qu'elle vous trouve admirable.

Harpagon. — C'est trop d'honneur que vous me faites, adorable mignonne.

Mariane, *à part.* — Quel animal!

Harpagon. — Je vous suis trop obligé de ces sentiments.

Mariane, *à part.* — Je n'y puis plus tenir.

Harpagon. — Voici mon fils aussi qui vient vous faire la révérence.

Mariane, *à part, à Frosine.* — Ah! Frosine, quelle rencontre! C'est justement celui dont je t'ai parlé.

Frosine, *à Mariane.* — L'aventure est merveilleuse.

Harpagon. — Je vois que vous vous étonnez de me voir de si grands enfants; mais je serai bientôt défait et de l'un et de l'autre.

SCÈNE VII

CLÉANTE, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE.

Cléante. — Madame, à vous dire le vrai, c'est ici une aventure où sans doute je ne m'attendois pas; et mon père ne m'a pas peu surpris lorsqu'il m'a dit tantôt le dessein qu'il avoit formé.

Mariane. — Je puis dire la même chose. C'est une rencontre imprévue qui m'a surprise autant que vous; et je n'étois point préparée à une pareille aventure.

des amoureux qui lui sont sympathiques. Les irritations contenues d'Harpagon, agité d'une sorte de délire où se rencontrent le désir, la jalousie, la crainte de déplaire, satellites de la passion dominante, le ton tour à tour lyrique, taquin, enjoué, et, dans le fond, agressif, de Cléante

---

Cléante. — Il est vrai que mon père, Madame, ne peut pas faire un plus beau choix, et que ce m'est une sensible joie que l'honneur de vous voir ; mais avec tout cela, je ne vous assurerai point que je me réjouis du dessein où vous pourriez être de devenir ma belle-mère. Le compliment, je vous l'avoue, est trop difficile pour moi ; et c'est un titre, s'il vous plaît, que je ne vous souhaite point. Ce discours paroîtra brutal aux yeux de quelques-uns ; mais je suis assuré que vous serez personne à le prendre comme il faudra ; que c'est un mariage, Madame, où vous vous imaginez bien que je dois avoir de la répugnance ; que vous n'ignorez pas, sachant ce que je suis, comme il choque mes intérêts ; et que vous voulez bien enfin que je vous dise, avec la permission de mon père, que si les choses dépendoient de moi, cet hymen ne se feroit point.

Harpagon. — Voilà un compliment bien impertinent : quelle belle confession à lui faire !

Mariane. — Et moi, pour vous répondre, j'ai à vous dire que les choses sont fort égales ; et que si vous auriez de la répugnance à me voir votre belle-mère, je n'en aurois pas moins sans doute à vous voir mon beau-fils. Ne croyez pas, je vous prie, que ce soit moi qui cherche à vous donner cette inquiétude. Je serois fort fâchée de vous causer du déplaisir ; et si je ne m'y vois forcée par une puissance absolue, je vous donne ma parole que je ne consentirai point au mariage qui vous chagrine.

Harpagon. — Elle a raison : à sot compliment il faut une réponse de même. Je vous demande pardon, ma belle, de l'impertinence de mon fils. C'est un jeune sot, qui ne sait pas encore la conséquence des paroles qu'il dit.

animent et varient admirablement le texte.

La tradition prescrit qu'au moment où Cléante enlève sa bague à Harpagon, celui-ci se défende violemment : un instant, on voit des mains entrelacées en une sorte de lutte pendant que, patiemment, les personnages attendent que cette lutte ait

---

Mariane. — Je vous promets que ce qu'il m'a dit ne m'a point du tout offensée ; au contraire, il m'a fait plaisir de m'expliquer ainsi ses véritables sentiments. J'aime de lui un aveu de la sorte ; et s'il avoit parlé d'autre façon, je l'en estimerois bien moins.

Harpagon. — C'est beaucoup de bonté à vous de vouloir ainsi excuser ses fautes. Le temps le rendra plus sage, et vous verrez qu'il changera de sentiments.

Cléante. — Non, mon père, je ne suis point capable d'en changer, et je prie instamment Madame de le croire.

Harpagon. — Mais voyez quelle extravagance ! il continue encore plus fort.

Cléante. — Voulez-vous que je trahisse mon cœur?

Harpagon. — Encore? Avez-vous envie de changer de discours?

Cléante. — Hé bien ! puisque vous voulez que je parle d'autre façon, souffrez, Madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous ; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire, et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité que je préférerois aux destinées des plus grands princes de la terre. Oui, Madame, le bonheur de vous posséder est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes ; c'est où j'attache toute mon ambition ; il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse, et les obstacles les plus puissants...

Harpagon. — Doucement, mon fils, s'il vous plaît.

Cléante. — C'est un compliment que je fais pour vous à Madame.

Harpagon. — Mon Dieu ! j'ai une langue pour m'expliquer

pris fin. Ce jeu de scène heurte la vraisemblance : il exagère un effet juste, et gâte l'impression d'ensemble en arrêtant l'action au delà de ce que permettent les conventions. La bague devrait, pour ainsi dire, sauter d'une main à l'autre, très prestement, sans qu'Harpagon s'en avisât sur le moment. Il faudrait à Cléante l'adresse d'un voleur à la tire, rappelant, par exemple, l'agilité de

---

moi-même, et je n'ai pas besoin d'un procureur comme vous. Allons, donnez des sièges.

FROSINE. — Non ; il vaut mieux que de ce pas nous allions à la foire, afin d'en revenir plus tôt, et d'avoir tout le temps ensuite de vous entretenir.

HARPAGON. — Qu'on mette donc les chevaux au carrosse. Je vous prie de m'excuser, ma belle, si je n'ai pas songé à vous donner un peu de collation avant que de partir.

CLÉANTE. — J'y ai pourvu, mon père, et j'ai fait apporter ici quelques bassins d'oranges de la Chine, de citrons doux et de confitures, que j'ai envoyé quérir de votre part.

HARPAGON, *bas, à Valère.* — Valère !

VALÈRE, *à Harpagon.* — Il a perdu le sens.

CLÉANTE. — Est-ce que vous trouvez, mon père, que ce ne soit pas assez? Madame aura la bonté d'excuser cela, s'il lui plaît.

MARIANE. — C'est une chose qui n'étoit pas nécessaire.

CLÉANTE. — Avez-vous jamais vu, Madame, un diamant plus vif que celui que vous voyez que mon père a au doigt?

MARIANE. — Il est vrai qu'il brille beaucoup.

CLÉANTE. *(Il l'ôte du doigt de son père, et le donne à Mariane.)* — Il faut que vous le voyiez de près.

MARIANE. — Il est fort beau sans doute, et jette quantité de feux.

CLÉANTE. *(Il se met au-devant de Mariane, qui le veut rendre.)* — Nenni, Madame : il est en de trop belles mains. C'est un présent que mon père vous a fait.

Mascarille dérobant, dans *l'Étourdi* (acte I, scène VI), sa bourse au vieil Anselme.

Ici comme là, Molière imite les Italiens, dans l'*Avare* les *Case Svaliggiate*, dans *l'Étourdi* l'*Inavertito*. Raison de plus pour ne pas appuyer. Si Harpagon, éperdu de chagrin à l'idée de cette collation et de ce qu'elle a coûté, s'en entretient un peu longuement à voix basse avec Valère et avec tant d'émotion et d'animation qu'il n'entend pas un mot de ce qui se dit du diamant et de son éclat,

---

HARPAGON. — Moi?

CLÉANTE. — N'est-il pas vrai, mon père, que vous voulez que Madame le garde pour l'amour de vous?

HARPAGON, *à part, à son fils.* — Comment?

CLÉANTE. — Belle demande! Il me fait signe de vous le faire accepter.

MARIANE. — Je ne veux point...

CLÉANTE. — Vous moquez-vous? Il n'a garde de le reprendre.

HARPAGON, *à part.* — J'enrage.

MARIANE. — Ce seroit...

CLÉANTE, *en empêchant toujours Mariane de rendre la bague.* — Non, vous dis-je, c'est l'offenser.

MARIANE. — De grâce...

CLÉANTE. — Point du tout.

HARPAGON, *à part.* — Peste soit...

CLÉANTE. — Le voilà qui se scandalise de votre refus.

HARPAGON, *bas, à son fils.* — Ah, traître!

CLÉANTE. — Vous voyez qu'il se désespère.

HARPAGON, *bas à son fils, en le menaçant.* — Bourreau que tu es!

CLÉANTE. — Mon père, ce n'est pas ma faute. Je fais ce que je puis pour l'obliger à la garder; mais elle est obstinée.

HARPAGON, *bas à son fils, avec emportement.* — Pendard!

Cléante peut très vivement, comme en un éclair, lui enlever la bague et la remettre à Mariane ; il s'agit simplement de disposer adroitement les mains des deux hommes dans ce but. Le mécontentement d'Harpagon qui est intense mais n'ose trop se montrer en deviendra plus plaisant, les rires du public gagneront en spontanéité, et la fin de la scène s'en trouvera très heureusement échauffée.

Scène viii. — L'arrivée de Brindavoine sera réglée de façon à ne laisser aucun blanc après la réplique de Mariane.

Cléante. — Vous êtes cause, Madame, que mon père me querelle.

Harpagon, *bas, à son fils, avec les mêmes grimaces.* — Le coquin !

Cléante. — Vous le ferez tomber malade. De grâce, Madame, ne résistez point davantage.

Frosine. — Mon Dieu ! que de façons ! Gardez la bague, puisque Monsieur le veut.

Mariane. — Pour ne vous point mettre en colère, je la garde maintenant ; et je prendrai un autre temps pour vous la rendre.

SCÈNE VIII

HARPAGON, MARIANE, FROSINE, CLÉANTE, BRINDAVOINE, ÉLISE.

Brindavoine. — Monsieur, il y a là un homme qui veut vous parler.

Harpagon. — Dis-lui que je suis empêché, et qu'il revienne une autre fois.

Brindavoine. — Il dit qu'il vous apporte de l'argent.

Harpagon. — Je vous demande pardon. Je reviens tout à l'heure.

Scène IX. — La Merluche fait tomber Harpagon. Une chute suffit. Il n'est pas nécessaire que le valet vienne s'étaler aussi en scène. Ces deux personnages qui s'écroulent comme des capucins de cartes nous font penser au cirque et aux clowns.

Très pressé dès qu'on lui a annoncé de l'argent, l'avare se précipite vers la porte, La Merluche arrive avec la même hâte en sens contraire et la collision se produit au fond. Cléante et Valère ramènent Harpagon pantelant à l'avant-scène.

SCÈNE IX

HARPAGON, MARIANE, CLÉANTE, ÉLISE, FROSINE, LA MERLUCHE

La Merluche. *(Il vient en courant, et fait tomber Harpagon.)* — Monsieur...

Harpagon. — Ah ! je suis mort.

Cléante. — Qu'est-ce, mon père? vous êtes-vous fait mal?

Harpagon. — Le traître assurément a reçu de l'argent de mes débiteurs, pour me faire rompre le cou.

Valère. — Cela ne sera rien.

La Merluche. — Monsieur, je vous demande pardon, je croyois bien faire d'accourir vite.

Harpagon. — Que viens-tu faire ici, bourreau?

La Merluche. — Vous dire que vos deux chevaux sont déferrés.

Harpagon. — Qu'on les mène promptement chez le maréchal.

Cléante. — En attendant qu'ils soient ferrés, je vais faire pour vous, mon père, les honneurs de votre logis, et conduire Madame dans le jardin, où je ferai porter la collation.

Harpagon. — Valère, aié un peu l'œil à tout cela ; et,

Quand les personnages s'en vont goûter au jardin, Harpagon montre quelque inquiétude. Il n'aime guère qu'on aille rôder dans ces parages : souvenons-nous qu'il n'existe selon lui, aucune « cache fidèle » offrant même sécurité (acte I, scène IV). Après les derniers mots qu'il adresse à Valère, il se dirige naturellement, tout en gémissant « O fils impertinent... », vers la porte par laquelle est entré Brindavoine. Car l'homme qui apporte de l'argent attend toujours et il est bien clair qu'Harpagon ne pense qu'à lui, malgré tout.

---

prends soin, je te prie, de m'en sauver le plus que tu pourras, pour le renvoyer au marchand.

VALÈRE. — C'est assez.

HARPAGON. — O fils impertinent, as-tu envie de me ruiner?

VI

ACTE IV. — L'acte IV se jouera dans le décor des actes I et II. Les allées et venues y sont moins nombreuses qu'au troisième et l'action gagnera à se dérouler dans un cadre plus resserré.

SCÈNE I. — Les personnages sont encore au-

ACTE IV

SCÈNE PREMIÈRE

CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE.

CLÉANTE. — Rentrons ici, nous serons beaucoup mieux. Il n'y a plus autour de nous personne de suspect, et nous pouvons parler librement.

ÉLISE. — Oui, Madame, mon frère m'a fait confidence de la passion qu'il a pour vous. Je sais les chagrins et les déplaisirs que sont capables de causer de pareilles traverses ; et c'est, je vous assure, avec une tendresse extrême que je m'intéresse à votre aventure.

MARIANE. — C'est une douce consolation que de voir dans ses intérêts une personne comme vous ; et je vous conjure, Madame, de me garder toujours cette généreuse amitié, si capable de m'adoucir les cruautés de la fortune.

FROSINE. — Vous êtes, par ma foi ! de malheureuses gens l'un et l'autre, de ne m'avoir point, avant tout ceci, avertie de votre affaire. Je vous aurois sans doute détourné cette inquiétude, et n'aurois point amené les choses où l'on voit qu'elles sont.

jardin. Cléante entre-bâille la porte vitrée, voit que la pièce est vide et appelle les autres. Il n'y a rien à couper ici dans le dialogue en dépit de la tradition. Le couplet sur la vicom-

---

Cléante. — Que veux-tu? C'est ma mauvaise destinée qui l'a voulu ainsi. Mais, belle Mariane, quelles résolutions sont les vôtres?

Mariane. — Hélas! suis-je en pouvoir de faire des résolutions? Et dans la dépendance où je me vois, puis-je former que des souhaits?

Cléante. — Point d'autre appui pour moi dans votre cœur que de simples souhaits? point de pitié officieuse? point de secourable bonté? point d'affection agissante?

Mariane. — Que saurois-je vous dire? Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire. Avisez, ordonnez vous-même : je m'en remets à vous, et je vous crois trop raisonnable pour vouloir exiger de moi que ce qui peut m'être permis par l'honneur et la bienséance.

Cléante. — Hélas! où me réduisez-vous, que de me renvoyer à ce que voudront me permettre les fâcheux sentiments d'un rigoureux honneur et d'une scrupuleuse bienséance?

Mariane. — Mais que voulez-vous que je fasse? Quand je pourrois passer sur quantité d'égards où notre sexe est obligé, j'ai de la considération pour ma mère. Elle m'a toujours élevée avec une tendresse extrême, et je ne saurois me résoudre à lui donner du déplaisir. Faites, agissez auprès d'elle, employez tous vos soins à gagner son esprit : vous pouvez faire et dire tout ce que vous voudrez, je vous en donne la licence ; et s'il ne tient qu'à me déclarer en votre faveur, je veux bien consentir à lui faire un aveu moi-même de tout ce que je sens pour vous.

Cléante. — Frosine, ma pauvre Frosine, voudrois-tu nous servir?

Frosine. — Par ma foi! faut-il demander? je le voudrois de tout mon cœur. Vous savez que de mon naturel je suis assez humaine ; le Ciel ne m'a point faite l'âme de bronze,

tesse de la Basse-Bretagne est agréable. Diderot l'a critiqué, affirmant qu'il fallait se garder de « tendre un fil à faux ». Cette remarque ne porte guère : la volubilité, la richesse d'invention de

---

et je n'ai que trop de tendresse à rendre de petits services, quand je vois des gens qui s'entre-aiment en tout bien et en tout honneur. Que pourrions-nous faire à ceci?

Cléante. — Songe un peu, je te prie.

Mariane. — Ouvre-nous des lumières.

Élise. — Trouve quelque invention pour rompre ce que tu as fait.

Frosine. — Ceci est assez difficile. Pour votre mère, elle n'est pas tout à fait déraisonnable, et peut-être pourroit-on la gagner, et la résoudre à transporter au fils le don qu'elle veut faire au père. Mais le mal que j'y trouve, c'est que votre père est votre père.

Cléante. — Cela s'entend.

Frosine. — Je veux dire qu'il conservera du dépit, si l'on montre qu'on le refuse ; et qu'il ne sera point d'humeur ensuite à donner son consentement à votre mariage. Il faudroit, pour bien faire, que le refus vînt de lui-même, et tâcher par quelque moyen de le dégoûter de votre personne.

Cléante. — Tu as raison.

Frosine. — Oui, j'ai raison, je le sais bien. C'est là ce qu'il faudroit ; mais le diantre est d'en pouvoir trouver les moyens. Attendez : si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise, ou de vicomtesse, que nous supposerions de la basse Bretagne, j'aurois assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce seroit une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant ; qu'elle seroit éperdument amoureuse de lui, et souhaiteroit de se voir sa femme, jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage ; et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition ; car enfin il vous aime fort, je le

Frosine donnent au contraire à cette scène un aspect animé, un peu inquiet, surtout si le trouble des jeunes gens est nettement marqué, et empreint d'une certaine angoisse.

Scène II. — Les premiers mots d'Harpagon sont dits du jardin de façon que l'avertissement d'Élise arrête Cléante et Mariane à temps pour

---

sais ; mais il aime un peu plus l'argent ; et quand, ébloui de ce leurre, il auroit une fois consenti à ce qui vous touche, il importeroit peu ensuite qu'il se désabusât, en venant à vouloir voir clair aux effets de notre marquise.

Cléante. — Tout cela est fort bien pensé.

Frosine. — Laissez-moi faire. Je viens de me ressouvenir d'une de mes amies, qui sera notre fait.

Cléante. — Sois assurée, Frosine, de ma reconnoissance, si tu viens à bout de la chose. Mais, charmante Mariane, commençons, je vous prie, par gagner votre mère : c'est toujours beaucoup faire que de rompre ce mariage. Faites-y de votre part, je vous en conjure, tous les efforts qu'il vous sera possible ; servez-vous de tout le pouvoir que vous donne sur elle cette amitié qu'elle a pour vous ; déployez sans réserve les grâces éloquentes, les charmes tout-puissants que le Ciel a placés dans vos yeux et dans votre bouche ; et n'oubliez rien, s'il vous plaît, de ces tendres paroles, de ces douces prières, et de ces caresses touchantes à qui je suis persuadé qu'on ne sauroit rien refuser.

Mariane. — J'y ferai tout ce que je puis, et n'oublierai aucune chose.

SCÈNE II

HARPAGON, CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE.

Harpagon. — Ouais ! mon fils baise la main de sa prétendue belle-mère, et sa prétendue belle-mère ne s'en défend pas fort. Y auroit-il quelque mystère là-dessous?

conserver l'illusion. L'avare reste cependant méfiant. Les trois femmes sortent par une des portes latérales puisque le jardin, nous l'avons remarqué, n'est pas une issue. Il paraît parfaitement inutile d'accompagner la sortie des femmes de courbettes et salamalecs : la bouffonnerie n'est pas à sa place ici, un salut correct suffira ; Harpagon est mordu par la jalousie et le soupçon, il médite un sinistre stratagème ; il faut donc tenir suspendue l'attention du public et ne pas en briser le ressort en ajoutant un jeu de scène qui n'est pas du tout dans l'esprit du passage.

Scène III. — Harpagon, tout en venant prendre sa place à son bureau, s'adresse à son fils sur un

---

Élise. — Voilà mon père.

Harpagon. — Le carrosse est tout prêt. Vous pouvez partir quand il vous plaira.

Cléante. — Puisque vous n'y allez pas, mon père, je m'en vais les conduire.

Harpagon. — Non, demeurez. Elles iront bien toutes seules ; et j'ai besoin de vous.

SCÈNE III

HARPAGON, CLÉANTE.

Harpagon. — O çà, intérêt de belle-mère à part, que te semble à toi de cette personne?

Cléante. — Ce qui m'en semble?

Harpagon. — Oui, de son air, de sa taille, de sa beauté, de son esprit?

Cléante. — La, la.

Harpagon. — Mais encore?

Cléante. — A vous en parler franchement, je ne l'ai pas

ton de parfaite liberté. Il a même, peut-être, un peu de cette « bienveillance en paroles » dont nous a parlé La Flèche (acte II, scène IV). Il se renverse dans son fauteuil, semble fort à l'aise, se lève pour arranger un rideau, un meuble, se promène,

---

trouvée ici ce que je l'avois crue. Son air est de franche coquette ; sa taille est assez gauche, sa beauté très médiocre, et son esprit des plus communs. Ne croyez pas que ce soit, mon père, pour vous en dégoûter ; car belle-mère pour belle-mère, j'aime autant celle-là qu'une autre.

HARPAGON. — Tu lui disois tantôt pourtant...

CLÉANTE. — Je lui ai dit quelques douceurs en votre nom, mais c'étoit pour vous plaire.

HARPAGON. — Si bien donc que tu n'aurois pas d'inclination pour elle?

CLÉANTE. — Moi? point du tout.

HARPAGON. — J'en suis fâché ; car cela rompt une pensée qui m'étoit venue dans l'esprit. J'ai fait, en la voyant ici, réflexion sur mon âge ; et j'ai songé qu'on pourra trouver à redire de me voir marier à une si jeune personne. Cette considération m'en faisoit quitter le dessein ; et comme je l'ai fait demander, et que je suis pour elle engagé de parole, je te l'aurois donnée, sans l'aversion que tu témoignes.

CLÉANTE. — A moi?

HARPAGON. — A toi.

CLÉANTE. — En mariage?

HARPAGON. — En mariage.

CLÉANTE. — Écoutez : il est vrai qu'elle n'est pas fort à mon goût ; mais pour vous faire plaisir, mon père, je me résoudrai à l'épouser, si vous voulez.

HARPAGON. — Moi? Je suis plus raisonnable que tu ne penses : je ne veux point forcer ton inclination.

CLÉANTE. — Pardonnez-moi, je me ferai cet effort pour l'amour de vous.

HARPAGON. — Non, non : un mariage ne sauroit être heureux où l'inclination n'est pas.

se rassied. Il y a un premier changement dans le sens de la dureté lorsque, après la révélation de Cléante, Harpagon abandonne le tutoiement ; mais il n'éclate pas encore, voulant d'abord tout savoir ; on sent que l'explosion s'approche, bien que rien encore ne la fasse prévoir ; en-

---

Cléante. — C'est une chose, mon père, qui peut-être viendra ensuite ; et l'on dit que l'amour est souvent un fruit du mariage.

Harpagon. — Non : du côté de l'homme, on ne doit point risquer l'affaire, et ce sont des suites fâcheuses, où je n'ai garde de me commettre. Si tu avois senti quelque inclination pour elle, à la bonne heure : je te l'aurois fait épouser, au lieu de moi ; mais cela n'étant pas, je suivrai mon premier dessein, et je l'épouserai moi-même.

Cléante. — Hé bien ! mon père, puisque les choses sont ainsi, il faut vous découvrir mon cœur, il faut vous révéler notre secret. La vérité est que je l'aime, depuis un jour que je la vis dans une promenade ; que mon dessein étoit tantôt de vous la demander pour femme ; et que rien ne m'a retenu que la déclaration de vos sentiments, et la crainte de vous déplaire.

Harpagon. — Lui avez-vous rendu visite?

Cléante. — Oui, mon père.

Harpagon. — Beaucoup de fois?

Cléante. — Assez, pour le temps qu'il y a.

Harpagon. — Vous a-t-on bien reçu?

Cléante. — Fort bien, mais sans savoir qui j'étois ; et c'est ce qui a fait tantôt la surprise de Mariane.

Harpagon. — Lui avez-vous déclaré votre passion, et le dessein où vous étiez de l'épouser?

Cléante. — Sans doute ; et même j'en avois fait à sa mère quelque peu d'ouverture.

Harpagon. — A-t-elle écouté, pour sa fille, votre proposition?

Cléante. — Oui, fort civilement.

fin, l'interrogatoire terminé, Harpagon juge qu'il n'a plus intérêt à se contenir et le dialogue s'élève à une magnifique véhémence, d'un réalisme violent.

HARPAGON. — Et la fille correspond-elle fort à votre amour?

CLÉANTE. — Si j'en dois croire les apparences, je me persuade, mon père, qu'elle a quelque bonté pour moi.

HARPAGON. — Je suis bien aise d'avoir appris un tel secret; et voilà justement ce que je demandois. Oh sus! mon fils, savez-vous ce qu'il y a? c'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de votre amour; à cesser toutes vos poursuites auprès d'une personne que je prétends pour moi; et à vous marier dans peu avec celle qu'on vous destine.

CLÉANTE. — Oui, mon père, c'est ainsi que vous me jouez! Hé bien! puisque les choses en sont venues là, je vous déclare, moi, que je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane, qu'il n'y a point d'extrémité où je ne m'abandonne pour vous disputer sa conquête, et que si vous avez pour vous le consentement d'une mère, j'aurai d'autres secours peut-être qui combattront pour moi.

HARPAGON. — Comment, pendard? tu as l'audace d'aller sur mes brisées?

CLÉANTE. — C'est vous qui allez sur les miennes; et je suis le premier en date.

HARPAGON. — Ne suis-je pas ton père? et ne me dois-tu pas respect?

CLÉANTE. — Ce ne sont point ici des choses où les enfants soient obligés de déférer aux pères; et l'amour ne connoît personne.

HARPAGON. — Je te ferai bien me connoître, avec de bons coups de bâton.

CLÉANTE. — Toutes vos menaces ne feront rien.

HARPAGON. — Tu renonceras à Mariane.

CLÉANTE. — Point du tout.

HARPAGON. — Donnez-moi un bâton tout à l'heure.

Scène iv. — La plaisante intervention de Maître Jacques est tout italienne d'inspiration et d'aspect. On a contesté l'emprunt fait par Molière à *la Cameriera nobile.* Quoi qu'il en soit, la scène est manifestement de type italien, se prêtant admirablement à « l'improvisade »; elle est fort caractéristique aussi de cette forme dramatique transitoire, trop souvent employée par Molière dans *l'Avare*, probablement pour aller vite, qui n'est déjà plus la parade et n'est pas encore la comédie. Une grande sobriété d'effets s'impose donc ici, car la moindre charge dépare fatalement

---

SCÈNE IV

MAITRE JACQUES, HARPAGON, CLÉANTE.

Maître Jacques. — Eh, eh, eh ! Messieurs, qu'est-ce ci? à quoi songez-vous?

Cléante. — Je me moque de cela.

Maitre Jacques. — Ah ! Monsieur, doucement.

Harpagon. — Me parler avec cette impudence !

Maitre Jacques. — Ah ! Monsieur, de grâce.

Cléante. — Je n'en démordrai point.

Maitre Jacques. — Hé quoi? à votre père?

Harpagon. — Laisse-moi faire.

Maitre Jacques. — Hé quoi? à votre fils? Encore passe pour moi.

Harpagon. — Je te veux faire toi-même, maître Jacques, juge de cette affaire, pour montrer comme j'ai raison.

Maitre Jacques. — J'y consens. Éloignez-vous un peu.

Harpagon. — J'aime une fille, que je veux épouser; et le pendard a l'insolence de l'aimer avec moi, et d'y prétendre malgré mes ordres.

Maitre Jacques. — Ah ! il a tort.

Harpagon. — N'est-ce pas une chose épouvantable, qu'un

l'ensemble de la représentation en en rendant l'apparence plus artificielle, moins humaine.

Ce qui, au contraire, est à marquer, et qui doit confirmer l'impression qui s'est déjà formée dans le public depuis le troisième acte, c'est cet aspect nouveau du caractère d'Harpagon, si profondément entiché d'une jeune fille sans argent. Ici se sent l'humanité profonde du personnage chez lequel on croit qu'un seul vice a absorbé toute la capacité du cœur et de l'intellect : et ce même personnage qui ne vit que pour l'argent, qui lui parle comme un amant à une maîtresse, qui le place avant toutes choses, y compris l'honneur, est secoué cependant par la tempête d'un désir

---

fils qui veut entrer en concurrence avec son père? et ne doit-il pas, par respect, s'abstenir de toucher à mes inclinations?

MAITRE JACQUES. — Vous avez raison. Laissez-moi lui parler, et demeurez là.

(Il vient trouver Cléante à l'autre bout du théâtre.)

CLÉANTE. — Hé bien! oui, puisqu'il veut te choisir pour juge, je n'y recule point ; il ne m'importe qui ce soit ; et je veux bien aussi me rapporter à toi, maître Jacques, de notre différend.

MAITRE JACQUES. — C'est beaucoup d'honneur que vous me faites.

CLÉANTE. — Je suis épris d'une jeune personne qui répond à mes vœux, et reçoit tendrement les offres de ma foi ; et mon père s'avise de venir troubler notre amour par la demande qu'il en fait faire.

MAITRE JACQUES. — Il a tort assurément.

CLÉANTE. — N'a-t-il point de honte, à son âge, de songer à se marier? lui sied-il bien d'être encore amoureux? et

sénile dont la violence est telle que même cette avarice intraitable cède devant lui ! Assurément, puisque, tout en maugréant, et en déclarant qu'il faudra qu'il « touche quelque chose » (acte II, scène v), il s'accommode de la pauvreté de cette fiancée de vingt ans, puisqu'il se met en frais pour la recevoir, et, enfin que, toutes questions d'intérêt mises à part, il va jusqu'à rompre avec son fils par simple jalousie sentimentale. Cette vision étrange, sillonnée de couleurs qui semblent jurer entre elles, c'est à l'interprétation à l'évoquer sous nos yeux, dans son immensité où passe le souffle du génie. Car ni Plaute, ni les Italiens, ni les Larivey et les Boisrobert n'avaient songé à de si subtiles contradictions psychologiques, et c'est par de tels traits, âpres comme la vie et éloi-

---

ne devroit-il point laisser cette occupation aux jeunes gens?

Maitre Jacques. — Vous avez raison, il se moque. Laissez-moi lui dire deux mots. *(Il revient à Harpagon.)* Hé bien ! votre fils n'est pas si étrange que vous le dites, et il se met à la raison. Il dit qu'il sait le respect qu'il vous doit, qu'il ne s'est emporté que dans la première chaleur, et qu'il ne fera point refus de se soumettre à ce qu'il vous plaira, pourvu que vous vouliez le traiter mieux que vous ne faites, et lui donner quelque personne en mariage dont il ait lieu d'être content.

Harpagon. — Ah ! dis-lui, maître Jacques, que moyennant cela, il pourra espérer toutes choses de moi ; et que, hors Mariane, je lui laisse la liberté de choisir celle qu'il voudra.

Maitre Jacques. *(Il va au fils.)* — Laissez-moi faire. Hé bien ! votre père n'est pas si déraisonnable que vous le faites ; et il m'a témoigné que ce sont vos emportements qui l'ont

gnés comme elle de la logique et de la raison, que Molière se révèle et que, de l'humble argile des artisans du tréteau, il tire soudain le chef-d'œuvre.

La vraisemblance exige que Cléante et Harpagon demeurent, sur le théâtre, fort éloignés l'un de l'autre, au cours de cette scène, et que chacun d'eux s'entretienne avec Maître Jacques sur un ton de confidence pour que le spectateur puisse au moins s'imaginer que l'autre n'entend pas. Harpagon pourrait revenir près de l'escalier dans le réduit qui lui sert de bureau, et Cléante rester

---

mis en colère ; qu'il n'en veut seulement qu'à votre manière d'agir, et qu'il sera fort disposé à vous accorder ce que vous souhaitez, pourvu que vous vouliez vous y prendre par la douceur, et lui rendre les déférences, les respects, et les soumissions qu'un fils doit à son père.

Cléante. — Ah ! maître Jacques, tu lui peux assurer que, s'il m'accorde Mariane, il me verra toujours le plus soumis de tous les hommes ; et que jamais je ne ferai aucune chose que par ses volontés.

Maitre Jacques. — Cela est fait. Il consent à ce que vous dites.

Harpagon. — Voilà qui est le mieux du monde.

Maitre Jacques. — Tout est conclu. Il est content de vos promesses.

Cléante. — Le Ciel en soit loué !

Maitre Jacques. — Messieurs, vous n'avez qu'à parler ensemble : vous voilà d'accord maintenant ; et vous alliez vous quereller, faute de vous entendre.

Cléante. — Mon pauvre maître Jacques, je te serai obligé toute ma vie.

Maitre Jacques. — Il n'y a pas de quoi, Monsieur.

Harpagon. — Tu m'as fait plaisir, maître Jacques, et cela

à l'autre extrémité de la pièce, près de la porte.

Scène v. — L'emportement des deux hommes, terrible avant l'arrivée de Maître Jacques, s'accroît, le public le sent bien, au fur et à mesure que se prolonge la fausse trêve ; et les paroles apaisées qui s'échangent au commencement de la scène v contribuent à exaspérer la fièvre latente du père et du fils sans qu'ils s'en doutent, et à déchaîner leur fureur dès que la vérité se fait jour. Ce mouvement de colère s'achève sur la malédiction d'Harpagon et sur l'outrageante réponse qui l'accueille.

On sait tout ce que cette scène a suscité de critiques et d'apologies. Les unes et les autres sont pratiquement devenues sans objet : les indigna-

---

mérite une récompense. Va, je m'en souviendrai, je t'assure.

(Il tire son mouchoir de sa poche, ce qui fait croire à Maître Jacques qu'il va lui donner quelque chose.)

Maitre Jacques. — Je vous baise les mains.

SCÈNE V

CLÉANTE, HARPAGON.

Cléante. — Je vous demande pardon, mon père, de l'emportement que j'ai fait paroître.

Harpagon. — Cela n'est rien.

Cléante. — Je vous assure que j'en ai tous les regrets du monde.

Harpagon. — Et moi, j'ai toutes les joies du monde de te voir raisonnable.

Cléante. — Quelle bonté à vous d'oublier si vite ma faute !

tions de Rousseau font sourire un public qui a suivi l'évolution du théâtre moderne ; et quant aux défenses de Saint-Marc-Girardin qui croyait nécessaire d'excuser Molière en assurant que le « rire sauve tout », elles ne semblent pas moins désuètes et superflues. Le spectacle de la vie réelle, ou du moins un spectacle qui s'en rapproche, a été trop communément offert à nos auditoires, depuis une quarantaine d'années surtout, pour qu'ils puissent s'offenser de voir un fils répondre vertement aux insultes d'un père indigne, et condamner brutalement ce père avare, usurier, et, par surcroît, son rival en amour. De sorte que les interprètes n'ont pas à se soucier ici de prétendus ménagements dont il faudrait user à l'endroit du spectateur. La situation les porte et ils doivent la rendre

---

Harpagon. — On oublie aisément les fautes des enfants, lorsqu'ils rentrent dans leur devoir.

Cléante. — Quoi? ne garder aucun ressentiment de toutes mes extravagances?

Harpagon. — C'est une chose où tu m'obliges par la soumission et le respect où tu te ranges.

Cléante. — Je vous promets, mon père, que, jusques au tombeau, je conserverai dans mon cœur le souvenir de vos bontés.

Harpagon. — Et moi, je te promets qu'il n'y aura aucune chose que de moi tu n'obtiennes.

Cléante. — Ah ! mon père, je ne vous demande plus rien ; et c'est m'avoir assez donné que de me donner Mariane.

Harpagon. — Comment?

Cléante. — Je dis, mon père, que je suis trop content de vous, et que je trouve toutes choses dans la bonté que vous avez de m'accorder Mariane.

telle qu'elle est, dans toute sa grandeur, qui est poignante, atroce peut-être, mais conforme à la vérité.

Harpagon sort pour aller au jardin puisque c'est évidemment auprès de son cher trésor qu'il va chercher des consolations à ses déconvenues sentimentales. C'est du jardin, après une visite à la cachette trouvée vide, qu'il reviendra tout à l'heure désespéré. Il faut donc qu'à la fin de la scène v l'avare soit vu sortant par la porte du jardin. Cléante, d'autre part, s'apprête à sortir aussi, car comment concevrait-on que ce père, qui est chez lui, maudît son fils, se retirât et laissât

---

HARPAGON. — Qui est-ce qui parle de t'accorder Mariane?
CLÉANTE. — Vous, mon père.
HARPAGON. — Moi?
CLÉANTE. — Sans doute.
HARPAGON. — Comment? C'est toi qui a promis d'y renoncer.
CLÉANTE. — Moi, y renoncer?
HARPAGON. — Oui.
CLÉANTE. — Point du tout.
HARPAGON. — Tu ne t'es pas départi d'y prétendre?
CLÉANTE. — Au contraire, j'y suis porté plus que jamais.
HARPAGON. — Quoi? pendard, derechef?
CLÉANTE. — Rien ne me peut changer.
HARPAGON. — Laisse-moi faire, traître.
CLÉANTE. — Faites tout ce qu'il vous plaira.
HARPAGON. — Je te défends de me jamais voir.
CLÉANTE. — A la bonne heure.
HARPAGON. — Je t'abandonne.
CLÉANTE. — Abandonnez.
HARPAGON. — Je te renonce pour mon fils.

son fils demeurer sur place? Les deux personnages doivent donc sortir ensemble. Seulement la sortie de Cléante est une fausse sortie.

Scène vi. — Au moment où Harpagon sort par le fond, Cléante se dirige vers la porte de droite ; La Flèche lui fait signe et l'arrête. Car La Flèche vient aussi du jardin où il a dérobé la cassette qu'il a, dit-il, « guignée tout le jour ». Comme Harpagon vient de sortir par la porte qui ouvre sur le jardin, on ne peut faire entrer La Flèche par cette même porte. Il ne reste donc que la ressource de la fenêtre de la loggia.

On peut parfaitement imaginer, puisqu'on est au rez-de-chaussée, que La Flèche, son coup fait, a cherché à se cacher, lui et son butin. Comment a-t-il procédé? Il a « guigné », dit-il. Molière a pensé, en écrivant ces mots, à Plaute qui fait dire à Strobile, l'esclave de Lyconide : « J'étais parti bien à temps pour arriver avant lui et me percher sur un arbre ; de là je remarque la place où le bonhomme

---

Cléante. — Soit.
Harpagon. — Je te déshérite.
Cléante. — Tout ce que vous voudrez.
Harpagon. — Et je te donne ma malédicion.
Cléante. — Je n'ai que faire de vos dons.

SCÈNE VI

LA FLÈCHE, CLÉANTE.

La Flèche, *sortant du jardin, avec une cassette.* — Ah ! Monsieur, que je vous trouve à propos ! suivez-moi vite.
Cléante. — Qu'y a-t-il?

cache son or. Il part ; je me coule en bas de mon arbre ; je déterre la marmite pleine d'or et je m'en vais... » (1). Comme Strobile, La Flèche s'est perché sur un arbre pour guetter les allées et venues d'Harpagon. Il a quitté la scène à l'acte II, scène IV, et nous ne l'avons plus revu depuis.

Or l'acte II se jouait le matin et, à la fin de l'acte IV, l'après-midi est avancé. Il peut être cinq heures ou cinq heures et demie. Si La Flèche est resté en observation depuis onze heures ou midi, on comprend qu'il dise qu'il a « guigné tout le jour ». Ayant noté les visites fréquentes d'Harpagon au jardin, visites, entre parenthèses, qui calment les anxiétés du bonhomme en lui permettant de constater que « tout va comme il faut » (acte II, scène V), c'est-à-dire que la terre ou l'herbe n'ont pas été touchées, mais qui attirent bien maladroitement l'attention, La Flèche s'est tapi dans le feuillage et a attendu. Harpagon a fini par arriver à pas de loup, a jeté son coup d'œil sur la cachette, examiné peut-être une pierre, une

---

La Flèche. — Suivez-moi, vous dis-je : nous sommes bien.
Cléante. — Comment?
La Flèche. — Voici votre affaire.
Cléante. — Quoi?

---

(1) *Nam ut dudum hinc abii, multo illo adveni prior,*
Multoque prius me conlocavi in arborem;
Indeque expectabam ubi aurum abstrudebat senex.
Ubi ille abiit, ego me deorsum duco de arbore;
Effodio aulam auri plenam. Inde exeo...
(*Aululaire*, IV, VI.)

branche, une motte de gazon qui lui servent de témoins et est rentré dans la maison (c'est son entrée en scène, acte II, scène II, lorsqu'il a surpris Cléante baisant les mains de Mariane).

Pendant les trois scènes de Cléante, Harpagon et Maître Jacques, notre La Flèche, prestement, descend de son arbre, creuse, déterre, n'a guère le temps de remettre tout en place car il entend du bruit : ce sont les cris du père et du fils qui se querellent, c'est Harpagon qui revient au jardin. La Flèche se plaque contre la maison pour se dissimuler, bondit dans l'embrasure de la fenêtre de la loggia et frappe au carreau en voyant son maître. Cléante, qui sortait, lui ouvre, La Flèche saute dans la maison avec le magot où les louis d'or tintent agréablement et tous deux s'enfuient.

Scène VII. — C'est le monologue célèbre où des comédiens, même ordinaires, obtiennent des succès faciles et où les plus grands s'assurent encore tous les jours des triomphes. Tout y est effet, et chacun

---

La Flèche. — J'ai guigné ceci tout le jour.

Cléante. — Qu'est-ce que c'est?

La Flèche. — Le trésor de votre père, que j'ai attrapé.

Cléante. — Comment as-tu fait?

La Flèche. — Vous saurez tout. Sauvons-nous, je l'entends crier.

SCÈNE VII

HARPAGON.

Harpagon. *(Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau.)* — Au voleur! au voleur! à l'assasssin! au meurtrier! Justice, juste Ciel! je suis perdu, je suis assassiné, on

peut, dans cette matière d'une inépuisable richesse, introduire librement, et presque toujours sans inconvénient, toutes sortes de variantes et de fantaisies. Voisin sans doute de l'original latin, le morceau n'y ressemble guère plus qu'un argument d'école à un développement de maître. Plaute est beaucoup plus court, plus sec, et sans aucune cadence dramatique. Dans les quinze vers qu'il consacre aux lamentations d'Euclion (1), il y a surtout une longue apostrophe au public,

---

m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin... *(Il se prend lui-même le bras.)* Ah! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis,

---

(1) *Perii! Interii! Occidi! Quo curram? Quo non curram? Tene, [tene! — Quem quis? —*
Nescio : nil video : cœcus eo, atque equidem, quo eam aut ubi [sim, aut qui sim,
Nequeo cum animo certum investigare. Obsecro vos ego, mi auxilio,
Oro, obtestor, sitis, et hominem demonstretis qui eam abstulerit.
Quid est? Quid ridetis? Novi omnis : scio fures esse hic com- [pluris,
Qui vestitu et creta occultant sese atque sedent, quasi sint frugi.
Quid ais tu? Tibi credere certum est : nam esse bonum e vultu [cognosco.
Em, nemo habet horum? — Occidisti! Dic igitur, si quis habet! [Nescis?
Heu me miserum! Misere perii! Male perditus, pessume ornatus [eo :
Tantum gemiti et malæ mœstitiæ hic dies mihi obtulit,
Famem et pauperiem. Perditissumus ego sum omnium senum
In terra. Nam quid mihi opu'st vita, qui tantum auri perdidi,

quelques cris de douleur, et des regrets sur les inutiles privations du passé.

Comme Molière est loin de ce pauvre canevas ! La tirade est composée de couplets de tonalité différente, qui se balancent et se répondent harmonieusement, rythmant à merveille cet admirable texte de théâtre. C'est d'abord un hurlement de souffrance jusqu'à « ...dérobé mon argent. » Puis l'égarement hallucinatoire qui va, decrescendo,

---

et ce que je fais. Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y

---

Quod custodivi sedulo? Egomet me defraudavi
Animumque meum geniumque meum. Nunc alii lætificantur
Meo malo et damno. Pati nequeo.

Je suis perdu, je suis mort, je suis assassiné ! Où courir? Où ne pas courir? Arrête, arrête ! Qui? Je ne sais, je ne vois rien, je vais en aveugle et je ne puis reconnaître où je vais, où je suis, qui je suis. Par pitié, je vous en prie, je vous en conjure, venez-moi en aide, montrez-moi l'homme qui me l'a prise... Qu'est-ce? Vous riez? Je vous connais tous, je sais qu'il y a ici bien des voleurs qui se cachent sous des robes blanches comme s'ils étaient d'honnêtes gens... Que dis-tu, toi? Je veux te croire : tu m'as l'air d'un brave homme... Quoi ! personne ne l'a? Tu me fais mourir... Dis-le donc si quelqu'un l'a. Tu n'en sais rien? Ah ! malheureux que je suis ! J'ai péri misérablement, je m'en vais, ruiné ; on m'a perdu. Fatale journée qui m'apporte des gémissements, une affreuse tristesse, la faim, la pauvreté. Il n'y a pas sur la terre un être aussi misérable que moi. Qu'ai-je besoin de la vie, après avoir perdu tout cet or, l'objet de tous mes soins ! Moi qui me privais de tout ! D'autres maintenant se réjouissent de ma ruine et de ma perte. Je ne pourrai le supporter.

(*Aululaire*, IV, VII.)

jusqu'à « ...ce que je fais. » La tendresse, ensuite, mêlée de sanglots, avec, pour finir, une note légèrement discordante (qui peut ramener le rire, par un simple changement de ton) sur « ...je suis enterré. » Puis, la colère et la menace (jusqu'à « ...moi aussi. ») et l'adresse au public (jusqu'à « ...au vol que l'on m'a fait. »), et enfin, en conclusion, l'appel à la police avec une étrange attaque de folie qui emporte Harpagon dans la coulisse, criant lui-même de l'étranglement qu'il s'inflige, comme s'il se pendait déjà de désespoir. Ces six phases différentes mettent dans ce monologue une telle variété, le colorent d'une manière si prenante et inattendue que Plaute, quand on lui revient après Molière, apparaît de la plus déplorable indigence, de même que son imitateur français Larivey (*les Esprits*, acte III, scène VI) qui n'est qu'un traducteur ingénieux.

Molière a laissé ici, peut-être par tentation de comédien qui hésitait à sacrifier des effets sûrs et brillants, s'épanouir la vieille manière dramatique, celle dont, toute sa vie, il s'est efforcé de se libérer afin d'approcher la simple vérité. Mais l'emprise sur l'esprit du temps était si profonde que même le génie n'en pouvait avoir raison en

---

a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh? que dites-vous? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ai fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi justement le temps que je parlois à mon

une fois : après Molière on verra encore la convention s'installer dans notre théâtre et nous n'en sommes pas encore affranchis, tant s'en faut. La miraculeuse prescience du Contemplateur le place toujours en avant de toutes les réformes : si audacieuses qu'elles paraissent, il faut toujours constater, quand elles se sont accomplies que, des siècles auparavant, il avait su, lui, aller plus haut et plus loin.

Mais cette tendance secrète et incoercible du génie de Molière, toujours fasciné par le tableau de la vie, dressé contre toutes les hypocrisies, toutes les grimaces, tous les mensonges, passionné de sincérité et de liberté, n'a pas toujours gouverné son inspiration : le penseur en révolte, où flambait notre plus pure tradition d'indépendance française, se taisait parfois, sous l'accablement du souci quotidien, de la fatigue physique, de la nécessité matérielle, du métier ; et c'est ainsi qu'au milieu d'une sublime page d'humanité, où se heurtent en une immense mêlée toutes les forces qui nous mènent, on trouve tout à coup comme un îlot où se seraient réfugiés les derniers restes de l'artifice théâtral. Ici, évidemment, Harpagon est bien plus un artiste exécutant un numéro qu'un être humain

---

traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce

éperdu de désespoir. Quand un homme a l'âme au martyre il ne parle guère ainsi.

« Là, appuyez comme il faut... voilà ce qui »
« attire l'approbation et fait faire le brouhaha. »
« — Mais, monsieur, il me semble qu'un roi... »
« parle un peu plus humainement et ne prend »
« guère ce ton de démoniaque ! »

Qui donc imagine ce dialogue entre un poète qui ne cherche que l'applaudissement et un modeste et honnête comédien qui n'a d'autre ambition que de se montrer naturel? Molière lui-même, et s'exprimant personnellement sur le théâtre *(l'Impromptu de Versailles*, scène I). Dans cette explosion de démence d'Harpagon, imitée de Plaute, il a par conséquent succombé, sans s'en rendre trop compte, à la même tentation que l'auteur ridicule dont il voulait dans l'Impromptu railler le manque complet de sincérité. En tous cas, le morceau est là, étincelant, très généreux pour l'interprète, et tout en en reconnaissant le caractère factice et convenu, on n'a qu'à le rendre de son mieux, sans en rien omettre mais sans non plus en exagérer ou en amplifier les nuances. C'est ce que comprennent de rares interprètes qui évitent de multiplier les effets alors qu'il est si aisé d'en mettre à chaque syllabe et à chaque temps. Puisque,

---

qu'on parle là? De celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise.

par le style général, la tirade s'éloigne de la comédie et touche au genre forain, il est inutile d'accentuer cet aspect, notamment l'appel au public qui rappelle directement le théâtre antique et la parade : le respect du texte suffit.

Si étrange que cela paraisse en un passage si véhément, et où il semble que toutes les forces et tous les moyens de l'acteur doivent être lâchés comme par la porte bouillonnante d'une écluse qui s'ouvre, quelque sobriété est ici indispensable afin que le public comprenne qu'il a devant lui un homme écrasé, peu digne de pitié assurément, mais réellement anéanti, et chez lequel la colère n'est encore qu'une expression de faiblesse, surtout quand elle prend la forme d'une impuissante et presque enfantine prosopopée (1). L'interprétation risquera beaucoup moins de se fourvoyer et sera

N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite, des commissaires, des

(1) Le désespoir du Shylock de Shakespeare, dans *le Marchand de Venise* (III, I), ressemble à celui d'Harpagon. Solanio, l'ami d'Antonio l'emprunteur de Shylock, rapporte la scène dont il fut témoin et comment Shylock se lamentait, appelant et implorant ses ducats, tout comme Harpagon invoque son argent. « O mes ducats, mes ducats chrétiens, justice, la loi !... Un sac plein, deux sacs pleins de ducats, de doubles ducats, volés par ma fille !... Et des bijoux !... Justice !... Trouvez la fille... » Le mouvement est le même que dans *l'Avare* (IV, VII) : « Justice, juste ciel !... Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi... Sortons, je veux aller querir la justice et faire donner la question à toute ma maison... » Le texte anglais qui est en prose à l'acte III, scène I, quand Shylock se plaint

presque assurée de demeurer dans une note relativement humaine, en se maintenant dans l'égarement, la déraison subite, l'écroulement mental complet, l'irritation hagarde et affolée, qu'en se complaisant en des contorsions compliquées et en de tonitruants éclats. Ceux-ci ne sont pas à écarter tout à fait mais à modérer le plus possible.

---

archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde, et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.

---

lui-même, est en vers au couplet de Solanio, ce qui ajoute au lyrisme, à l'aspect théâtral du morceau :

My daughter ! O my ducats ! O my daughter !
Fled with a Christian ! O my christian ducats !
Justice ! The law ! My ducats and my daughter !
A seale'd bag, two seale'd bags of ducats
Of double ducats, stolen from me by my daughter !
And jewels...
...Justice ! Find the girl !

Le monologue d'Harpagon, bien qu'en prose, est, comme on sait, plein de vers blancs. Nombreux dans toute la pièce, ils abondent particulièrement ici comme si la situation avait porté Molière à l'expression poétique en cet endroit plus qu'ailleurs.

VII

ACTE V. — Le cinquième acte se jouera dans la pièce plus dégagée qui a servi de cadre au troisième acte. Après la crise du quatrième et la tension imposée aux nerfs de l'auditoire, une certaine accalmie est utile.

Scène I. — Harpagon est revenu de sa crise de folie. C'est la phase de la prostration, ou du moins d'une prostration intermittente dont il sort par moments pour éclater à nouveau et menacer tout l'univers. Le commissaire, froid et poli, apporte à sa mission le soin dont ces officiers publics étaient coutumiers. « Officiers vénaux »

ACTE V

SCÈNE PREMIÈRE

HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

Le Commissaire. — Laissez-moi faire : je sais mon métier, Dieu merci. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me mêle de découvrir des vols ; et je voudrois avoir autant de sacs de mille francs que j'ai fait pendre de personnes.

Harpagon. — Tous les magistrats sont intéressés à prendre cette affaire en main ; et si l'on ne me fait retrouver mon argent, je demanderai justice de la justice.

Le Commissaire. — Il faut faire toutes les poursuites requises. Vous dites qu'il y avoit dans cette cassette...?

puisqu'ils achetaient leur charge, ils méritaient aussi ce qualificatif pour l'empressement qu'ils témoignaient aux plaignants dont ils escomptaient de copieuses gratifications. Harpagon a beaucoup d'argent : le commissaire le sait, et, en disant : « Laissez-moi faire », il a le dessein de le disposer à lui bien « graisser la patte », comme le commissaire de *l'École des Maris* dont Sganarelle a deviné le jeu (*École des Maris*, acte III, scène v). Son ton est à peu près celui de nos grands médecins modernes au chevet du malade, quand celui-ci est très riche.

Scène ii. — Il serait anormal, comme on l'a vu

Harpagon. — Dix mille écus bien comptés.

Le Commissaire. — Dix mille écus !

Harpagon. — Dix mille écus.

Le Commissaire. — Le vol est considérable.

Harpagon. — Il n'y a point de supplice assez grand pour l'énormité de ce crime ; et s'il demeure impuni, les choses les plus sacrées ne sont plus en sûreté.

Le Commissaire. — En quelles espèces étoit cette somme?

Harpagon. — En bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes.

Le Commissaire. — Qui soupçonnez-vous de ce vol?

Harpagon. — Tout le monde ; et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs.

Le Commissaire. — Il faut, si vous m'en croyez, n'effaroucher personne, et tâcher doucement d'attraper quelques preuves, afin de procéder après par la rigueur au recouvrement des deniers qui vous ont été pris.

SCÈNE II

MAITRE JACQUES, HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

Maitre Jacques, *au bout du théâtre, en se retournant du*

plus haut, que Maître Jacques entrât dans le salon. On l'entendra à la cantonade, et Harpagon, se précipitant de ce côté, l'amènera violemment en

---

côté dont il sort.) — Je m'en vais revenir. Qu'on me l'égorge tout à l'heure ; qu'on me lui fasse griller les pieds, qu'on me le mette dans l'eau bouillante, et qu'on me le pende au plancher.

HARPAGON. — Qui? celui qui m'a dérobé?

MAITRE JACQUES. — Je parle d'un cochon de lait que votre intendant me vient d'envoyer, et je veux vous l'accommoder à ma fantaisie.

HARPAGON. — Il n'est pas question de cela ; et voilà Monsieur, à qui il faut parler d'autre chose.

LE COMMISSAIRE. — Ne vous épouvantez point. Je suis homme à ne vous point scandaliser, et les choses iront dans la douceur.

MAITRE JACQUES. — Monsieur est de votre soupé?

LE COMMISSAIRE. — Il faut ici, mon cher ami, ne rien cacher à votre maître.

MAITRE JACQUES. — Ma foi ! Monsieur, je montrerai tout ce que je sais faire, et je vous traiterai du mieux qu'il me sera possible.

HARPAGON. — Ce n'est pas là l'affaire.

MAITRE JACQUES. — Si je ne vous fais pas aussi bonne chère que je voudrois, c'est la faute de Monsieur notre intendant, qui m'a rogné les ailes avec les ciseaux de son économie.

HARPAGON. — Traître, il s'agit d'autre chose que de souper ; et je veux que tu me dises des nouvelles de l'argent qu'on m'a pris.

MAITRE JACQUES. — On vous a pris de l'argent?

HARPAGON. — Oui, coquin ; et je m'en vais te faire pendre, si tu ne me le rends.

LE COMMISSAIRE. — Mon Dieu ! ne le maltraitez point. Je vois à sa mine qu'il est honnête homme, et que sans se faire mettre en prison, il vous découvrira ce que vous voulez savoir. Oui, mon ami, si vous nous confessez la chose, il ne

scène. Le dialogue sur la cassette amuse toujours le public ; le « C'est elle, assurément » par lequel Harpagon conclut une conversation où il n'a

---

vous sera fait aucun mal, et vous serez récompensé comme il faut par votre maître. On lui a pris aujourd'hui son argent, et il n'est pas que vous ne sachiez quelques nouvelles de cette affaire.

MAITRE JACQUES, *à part.* — Voici justement ce qu'il me faut pour me venger de notre intendant : depuis qu'il est entré céans, il est le favori, on n'écoute que ses conseils ; et j'ai aussi sur le cœur les coups de bâton de tantôt.

HARPAGON. — Qu'as-tu à ruminer?

LE COMMISSAIRE. — Laissez-le faire : il se prépare à vous contenter, et je vous ai bien dit qu'il étoit honnête homme.

MAITRE JACQUES. — Monsieur, si vous voulez que je vous dise les choses, je crois que c'est Monsieur votre cher intendant qui a fait le coup.

HARPAGON. — Valère?

MAITRE JACQUES. — Oui.

HARPAGON. — Lui, qui me paroît si fidèle?

MAITRE JACQUES. — Lui-même. Je crois que c'est lui qui vous a dérobé.

HARPAGON. — Et sur quoi le crois-tu?

MAITRE JACQUES. — Sur quoi?

HARPAGON. — Oui.

MAITRE JACQUES. — Je le crois... sur ce que je le crois.

LE COMMISSAIRE. — Mais il est nécessaire de dire les indices que vous avez.

HARPAGON. — L'as-tu vu rôder autour du lieu où j'avois mis mon argent?

MAITRE JACQUES. — Oui, vraiment. Où étoit-il votre argent?

HARPAGON. — Dans le jardin.

MAITRE JACQUES. — Justement : je l'ai vu rôder dans le jardin. Et dans quoi est-ce que cet argent étoit?

HARPAGON. — Dans une cassette.

MAITRE JACQUES. — Voilà l'affaire : je lui ai vu une cassette.

recueilli que des réponses négatives, atteste son complet déséquilibre.

Scène III. — Le quiproquo du vol de la cassette

Harpagon. — Et cette cassette, comment est-elle faite? Je verrai bien si c'est la mienne.

Maitre Jacques. — Comment elle est faite?

Harpagon. — Oui.

Maitre Jacques. — Elle est faite... elle est faite comme une cassette.

Le Commissaire. — Cela s'entend. Mais dépeignez-la un peu, pour voir.

Maitre Jacques. — C'est une grande cassette.

Harpagon. — Celle qu'on m'a volée est petite.

Maitre Jacques. — Eh! oui, elle est petite, si on le veut prendre par là ; mais je l'appelle grande pour ce qu'elle contient.

Le Commissaire. — Et de quelle couleur est-elle?

Maitre Jacques. — De quelle couleur?

Le Commissaire. — Oui.

Maitre Jacques. — Elle est de couleur... là, d'une certaine couleur... Ne sauriez-vous m'aider à dire?

Harpagon. — Euh?

Maitre Jacques. — N'est-elle pas rouge?

Harpagon. — Non, grise.

Maitre Jacques. — Eh! oui, gris-rouge : c'est ce que je voulois dire.

Harpagon. — Il n'y a point de doute : c'est elle assurément. Écrivez, Monsieur écrivez sa déposition. Ciel! à qui désormais se fier? Il ne faut plus jurer de rien ; et je crois après cela que je suis homme à me voler moi-même.

Maitre Jacques. — Monsieur, le voici qui revient. Ne lui allez pas dire au moins que c'est moi qui vous ai découvert cela.

SCÈNE III

VALÈRE, HARPAGON, LE COMMISSAIRE, SON CLERC, MAITRE JACQUES.

Harpagon. — Approche : viens confesser l'action la plus

et de la promesse de mariage se prolonge trop. Il

---

noire, l'attentat le plus horrible qui jamais ait été commis.

VALÈRE. — Que voulez-vous, Monsieur?

HARPAGON. — Comment, traître, tu ne rougis pas de ton crime?

VALÈRE. — De quel crime voulez-vous donc parler?

HARPAGON. — De quel crime je veux parler, infâme? comme si tu ne savois pas ce que je veux dire. C'est en vain que tu prétendrois de le déguiser : l'affaire est découverte, et l'on vient de m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma bonté, et s'introduire exprès chez moi pour me trahir? pour me jouer un tour de cette nature?

VALÈRE. — Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout, je ne veux point chercher de détours et vous nier la chose.

MAITRE JACQUES. — Oh, oh ! aurois-je deviné sans y penser?

VALÈRE. — C'était mon dessein de vous en parler, et je voulois attendre pour cela des conjonctures favorables ; mais puisqu'il est ainsi, je vous conjure de ne vous point fâcher, et de vouloir entendre mes raisons.

HARPAGON. — Et quelles belles raisons peux-tu me donner, voleur infâme?

VALÈRE. — Ah ! Monsieur, je n'ai pas mérité ces noms. Il est vrai que j'ai commis une offense envers vous ; mais, après tout, ma faute est pardonnable.

HARPAGON. — Comment, pardonnable? Un guet-apens? un assassinat de la sorte?

VALÈRE. — De grâce, ne vous mettez point en colère. Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que le mal n'est pas si grand que vous le faites.

HARPAGON. — Le mal n'est pas si grand que je le fais ! Quoi? mon sang, mes entrailles, pendard?

VALÈRE. — Votre sang, Monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien réparer.

HARPAGON. — C'est bien mon intention, et que tu me restitues ce que tu m'as ravi.

est interminable aussi dans Plaute. Chez Molière,

VALÈRE. — Votre honneur, Monsieur, sera pleinement satisfait.

HARPAGON. — Il n'est pas question d'honneur là dedans. Mais, dis-moi, qui t'a porté à cette action?

VALÈRE. — Hélas ! me le demandez-vous?

HARPAGON. — Oui, vraiment, je te le demande.

VALÈRE. — Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait faire : l'Amour.

HARPAGON. — L'Amour?

VALÈRE. — Oui.

HARPAGON. — Bel amour, bel amour, ma foi ! l'amour de mes louis d'or.

VALÈRE. — Non, Monsieur, ce ne sont point vos richesses qui m'ont tenté ; ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je proteste de ne prétendre rien à tous vos biens, pourvu que vous me laissiez celui que j'ai.

HARPAGON. — Non ferai, de par tous les diables ! je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait !

VALÈRE. — Appelez-vous cela un vol?

HARPAGON. — Si je l'appelle un vol? Un trésor comme celui-là !

VALÈRE. — C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute ; mais ce ne sera pas le perdre que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, ce trésor plein de charmes ; et pour bien faire, il faut que vous me l'accordiez.

HARPAGON. — Je n'en ferai rien. Qu'est-ce à dire cela?

VALÈRE. — Nous nous sommes promis une foi mutuelle, et avons fait serment de ne nous point abandonner.

HARPAGON. — Le serment est admirable, et la promesse plaisante !

VALÈRE. — Oui, nous nous sommes engagés d'être l'un à l'autre à jamais.

HARPAGON. — Je vous en empêcherai bien, je vous assure.

VALÈRE. — Rien que la mort ne nous peut séparer.

HARPAGON. — C'est être bien endiablé après mon argent.

heureusement, les répliques plus coupées, plus

VALÈRE. — Je vous ai déjà dit, Monsieur, que ce n'étoit point l'intérêt qui m'avoit poussé à faire ce que j'ai fait. Mon cœur n'a point agi par les ressorts que vous pensez, et un motif plus noble m'a inspiré cette résolution.

HARPAGON. — Vous verrez que c'est par charité chrétienne qu'il veut avoir mon bien ; mais j'y donnerai bon ordre ; et la justice, pendard effronté, me va faire raison de tout.

VALÈRE. — Vous en userez comme vous voudrez, et me voilà prêt à souffrir toutes les violences qu'il vous plaira ; mais je vous prie de croire, au moins, que, s'il y a du mal, ce n'est que moi qu'il en faut accuser, et que votre fille en tout ceci n'est aucunement coupable.

HARPAGON. — Je le crois bien, vraiment ; il seroit fort étrange que ma fille eût trempé dans ce crime. Mais je veux ravoir mon affaire, et que tu me confesses en quel endroit tu me l'as enlevée.

VALÈRE. — Moi? je ne l'ai point enlevée, et elle est encore chez vous.

HARPAGON. — O ma chère cassette ! Elle n'est point sortie de ma maison?

VALÈRE. — Non, Monsieur.

HARPAGON. — Hé ! dis-moi donc un peu : tu n'y as point touché?

VALÈRE. — Moi, y toucher? Ah ! vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi ; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle.

HARPAGON. — Brûlé pour ma cassette !

VALÈRE. — J'aimerois mieux mourir que de lui avoir fait paroître aucune pensée offensante : elle est trop sage et trop honnête pour cela.

HARPAGON. — Ma cassette trop honnête !

VALÈRE. — Tous mes desirs se sont bornés à jouir de sa vue ; et rien de criminel n'a profané la passion que ses beaux yeux m'ont inspirée.

HARPAGON. — Les beaux yeux de ma cassette ! Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse.

vives, atténuent quelque peu ce que cette équivoque a de languissant.

Scène iv. — Nouvel éclat d'Harpagon avec une

Valère. — Dame Claude, Monsieur, sait la vérité de cette aventure, et elle vous peut rendre témoignage...

Harpagon. — Quoi? ma servante est complice de l'affaire?

Valère. — Oui, Monsieur, elle a été témoin de notre engagement; et c'est après avoir connu l'honnêteté de ma flamme, qu'elle m'a aidé à persuader votre fille de me donner sa foi, et recevoir la mienne.

Harpagon. — Eh? Est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer? Que nous brouilles-tu ici de ma fille?

Valère. — Je dis, Monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que vouloit mon amour.

Harpagon. — La pudeur de qui?

Valère. — De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage.

Harpagon. — Ma fille t'a signé une promesse de mariage!

Valère. — Oui, Monsieur, comme de ma part je lui en ai signé une.

Harpagon. — O Ciel! autre disgrâce!

Maitre Jacques. — Écrivez, monsieur, écrivez.

Harpagon. — Rengrégement de mal! surcroît de désespoir! Allons, Monsieur, faites le dû de votre charge, et dressez-lui-moi son procès, comme larron, et comme suborneur.

Valère. — Ce sont des noms qui ne me sont point dus; et quand on saura qui je suis...

SCÈNE IV

ÉLISE, MARIANE, FROSINE, HARPAGON, VALÈRE, MAITRE JACQUES, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

Harpagon. — Ah! fille scélérate! fille indigne d'un père comme moi! c'est ainsi que tu pratiques les leçons que je t'ai

note de dureté, dans sa repartie, à la fois odieuse et comique, adressée à Élise : « ...Il valait mieux *pour moi* qu'il te laissât noyer... » Cet hyper-égoïsme, archi-concentré, doit être senti, et il serait bon, pour que l'expression en devînt claire, qu'Harpagon parlât ici plus posément, comme s'il énonçait quelque maxime raisonnable, sensée.

---

données? Tu te laisses prendre d'amour pour un voleur infâme, et tu lui engages ta foi sans mon consentement? Mais vous serez trompés l'un et l'autre. Quatre bonnes murailles me répondront de ta conduite ; et une bonne potence me fera raison de ton audace.

Valère. — Ce ne sera point votre passion qui jugera l'affaire ; et l'on m'écoutera, au moins, avant que de me condamner.

Harpagon. — Je me suis abusé de dire une potence, et tu seras roué tout vif.

Élise, *à genoux devant son père.* — Ah ! mon père, prenez des sentiments un peu plus humains, je vous prie, et n'allez point pousser les choses dans les dernières violences du pouvoir paternel. Ne vous laissez point entraîner aux premiers mouvements de votre passion, et donnez-vous le temps de considérer ce que vous voulez faire. Prenez la peine de mieux voir celui dont vous vous offensez : il est tout autre que vos yeux ne le jugent ; et vous trouverez moins étrange que je me sois donnée à lui, lorsque vous saurez que sans lui vous ne m'auriez plus il y a longtemps. Oui, mon père, c'est celui qui me sauva de ce grand péril que vous savez que je courus dans l'eau, et à qui vous devez la vie de cette même fille dont...

Harpagon. — Tout cela n'est rien ; et il valoit bien mieux pour moi qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait.

Élise. — Mon père, je vous conjure, par l'amour paternel, de me...

Harpagon. — Non, non, je ne veux rien entendre ; et il faut que la justice fasse son devoir.

Plus le ton sera normal, plus l'odieux du propos ressortira. Le « pour moi » est naturellement à marquer.

Scène v. — Ce sont les « reconnaissances » qui déparent mainte pièce de Molière et sont courantes chez ses modèles italiens. Dans cet acte ennuyeux, c'est la scène la plus ennuyeuse. Molière ne s'y laisse guère apercevoir ; pour lui l'œuvre

---

Maitre Jacques. — Tu me payeras mes coups de bâton.
Frosine. — Voici un étrange embarras.

SCÈNE V

ANSELME, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE, VALÈRE, MAITRE JACQUES, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

Anselme. — Qu'est-ce, Seigneur Harpagon? je vous vois tout ému.

Harpagon. — Ah ! Seigneur Anselme, vous me voyez le plus infortuné de tous les hommes ; et voici bien du trouble et du désordre au contrat que vous venez faire ! On m'assassine dans le bien, on m'assassine dans l'honneur ; et voilà un traître, un scélérat, qui a violé tous les droits les plus saints, qui s'est coulé chez moi sous le titre de domestique, pour me dérober mon argent et pour me suborner ma fille.

Valère. — Qui songe à votre argent, dont vous me faites un galimatias?

Harpagon. — Oui, ils se sont donné l'un et l'autre une promesse de mariage. Cet affront vous regarde, Seigneur Anselme, et c'est vous qui devez vous rendre partie contre lui, et faire toutes les poursuites de la justice, pour vous venger de son insolence.

Anselme. — Ce n'est pas mon dessein de me faire épouser par force, et de rien prétendre à un cœur qui se seroit donné ; mais pour vos intérêts, je suis prêt à les embrasser ainsi que les miens propres.

est achevée et cette fin, qui ne l'intéresse plus mais dont on ne peut se passer, c'est, à ses yeux, une clause de style, une corvée dont il aurait pu aussi bien charger quelque homme de théâtre à sa solde, comme Rubens faisait terminer ses tableaux par ses élèves.

Le Dorante de *la Critique*, un des porte-parole de Molière, reconnaît bien que rien n'est banal et

---

Harpagon. — Voilà Monsieur qui est un honnête commissaire, qui n'oubliera rien, à ce qu'il m'a dit, de la fonction de son office. Chargez-le comme il faut, Monsieur, et rendez les choses bien criminelles.

Valère. — Je ne vois pas quel crime on me peut faire de la passion que j'ai pour votre fille ; et le supplice où vous croyez que je puisse être condamné pour notre engagement, lorsqu'on saura ce que je suis...

Harpagon. — Je me moque de tous ces contes ; et le monde aujourd'hui n'est plein que de ces larrons de noblesse, que de ces imposteurs, qui tirent avantage de leur obscurité, et s'habillent insolemment du premier nom illustre qu'ils s'avisent de prendre.

Valère. — Sachez que j'ai le cœur trop bon pour me parer de quelque chose qui ne soit point à moi, et que tout Naples peut rendre témoignage de ma naissance.

Anselme. — Tout beau ! prenez garde à ce que vous allez dire. Vous risquez ici plus que vous ne pensez ; et vous parlez devant un homme à qui tout Naples est connu, et qui peut aisément voir clair dans l'histoire que vous ferez.

Valère, *en mettant fièrement son chapeau.* — Je ne suis point homme à rien craindre, et si Naples vous est connu, vous savez qui étoit Dom Thomas d'Alburcy.

Anselme. — Sans doute, je le sais ; et peu de gens l'ont connu mieux que moi.

Harpagon. — Je ne me soucie ni de Dom Thomas ni de Dom Martin.

fastidieux comme ces liquidations attendues qui n'amusent personne : « Quel dénouement trouver à ceci? dit-il *(la Critique*, scène VII). Car il ne saurait y avoir ni mariage, ni reconnaissance... » Ces pères, qui se retrouvent toujours à propos, avec de l'argent, un bon caractère, le désir de tout arranger, c'était la conclusion courante des pièces

---

ANSELME. — De grâce, laissez-le parler, nous verrons ce qu'il en veut dire.

VALÈRE. — Je veux dire que c'est lui qui m'a donné le jour.

ANSELME. — Lui?

VALÈRE. — Oui.

ANSELME. — Allez ; vous vous moquez. Cherchez quelque autre histoire, qui vous puisse mieux réussir, et ne prétendez pas vous sauver sous cette imposture.

VALÈRE. — Songez à mieux parler. Ce n'est point une imposture ; et je n'avance rien qu'il ne me soit aisé de justifier.

ANSELME. — Quoi? vous osez vous dire fils de Dom Thomas d'Alburcy?

VALÈRE. — Oui, je l'ose ; et je suis prêt de soutenir cette vérité contre qui que ce soit.

ANSELME. — L'audace est merveilleuse. Apprenez, pour vous confondre, qu'il y a seize ans pour le moins que l'homme dont vous nous parlez périt sur mer avec ses enfants et sa femme, en voulant dérober leur vie aux cruelles persécutions qui ont accompagné les désordres de Naples, et qui en firent exiler plusieurs nobles familles.

VALÈRE. — Oui ; mais apprenez, pour vous confondre, vous, que son fils, âgé de sept ans, avec un domestique, fut sauvé de ce naufrage par un vaisseau espagnol, et que ce fils sauvé est celui qui vous parle ; apprenez que le capitaine de ce vaisseau, touché de ma fortune, prit amitié pour moi ; qu'il me fit élever comme son propre fils, et que les armes furent

d'alors ; on dirait que l'auteur est parti, que son inspiration s'est tue, comme se tait aussi celle du musicien dans ces innombrables mesures finales où se sont longtemps complu les compositeurs.

On coupe assez fréquemment dans les répliques d'Anselme, de Valère, de Mariane, et ces coupures ne peuvent soulever de sérieuses objections. Pour

---

mon emploi dès que je m'en trouvai capable ; que j'ai su depuis peu que mon père n'étoit point mort, comme je l'avois toujours cru ; que passant ici pour l'aller chercher, une aventure, par le Ciel concertée, me fit voir la charmante Élise ; que cette vue me rendit esclave de ses beautés ; et que la violence de mon amour, et les sévérités de son père, me firent prendre la résolution de m'introduire dans son logis, et d'envoyer un autre à la quête de mes parents.

Anselme. — Mais quels témoignages encore, autres que vos paroles, nous peuvent assurer que ce ne soit point une fable que vous ayez bâtie sur une vérité?

Valère. — Le capitaine espagnol ; un cachet de rubis qui étoit à mon père ; un bracelet d'agate que ma mère m'avoit mis au bras ; le vieux Pedro, ce domestique qui se sauva avec moi du naufrage.

Mariane. — Hélas ! à vos paroles je puis ici répondre, moi, que vous n'imposez point ; et tout ce que vous dites me fait connoître clairement que vous êtes mon frère.

Valère. — Vous ma sœur?

Mariane. — Oui. Mon cœur s'est ému dès le moment que vous avez ouvert la bouche ; et notre mère, que vous allez ravir, m'a mille fois entretenue des disgrâces de notre famille. Le Ciel ne nous fit point aussi périr dans ce triste naufrage ; mais il ne nous sauva la vie que par la perte de notre liberté ; et ce furent des corsaires qui nous recueillirent, ma mère et moi, sur un débris de notre vaisseau. Après dix ans d'esclavage, une heureuse fortune nous rendit notre liberté, et nous retournâmes dans Naples, où nous trouvâmes tout notre bien

chauffer un peu l'atmosphère, qui est glacée, on pourrait suggérer quelques manifestations de tendresse, des égards particuliers des jeunes gens pour Anselme. Celui-ci pourrait être accueilli comme un vieil ami qu'on voit tous les jours, comme un confident sûr. Il devrait s'asseoir confortablement, comme un familier de la maison, paraître à son aise et former un centre vers lequel les personnages

---

vendu, sans y pouvoir trouver des nouvelles de notre père: Nous passâmes à Gênes, où ma mère alla ramasser quelques malheureux restes d'une succession qu'on avoit déchirée ; et de là, fuyant la barbare injustice de ses parents, elle vint en ces lieux, où elle n'a presque vécu que d'une vie languissante.

ANSELME. — O Ciel ! quels sont les traits de ta puissance ! et que tu fais bien voir qu'il n'appartient qu'à toi de faire des miracles ! Embrassez-moi, mes enfants, et mêlez tous deux vos transports à ceux de votre père.

VALÈRE. — Vous êtes notre père?

MARIANE. — C'est vous que ma mère a tant pleuré?

ANSELME. — Oui, ma fille, oui, mon fils, je suis Dom Thomas d'Alburcy, que le Ciel garantit des ondes avec tout l'argent qu'il portoit, et qui vous ayant tous crus morts durant plus de seize ans, se préparoit, après de longs voyages, à chercher dans l'hymen d'une douce et sage personne la consolation de quelque nouvelle famille. Le peu de sûreté que j'ai vu pour ma vie à retourner à Naples, m'a fait y renoncer pour toujours ; et ayant su trouver moyen d'y faire vendre ce que j'avois, je me suis habitué ici, où, sous le nom d'Anselme, j'ai voulu m'éloigner les chagrins de cet autre nom qui m'a causé tant de traverses.

HARPAGON. — C'est là votre fils?

ANSELME. — Oui.

HARPAGON. — Je vous prends à partie, pour me payer dix mille écus qu'il m'a volés.

sont attirés. Le jeu des chandelles égaye un peu le public et l'empêche d'écouter ces longs couplets dont le fond est aussi fastidieux que la forme. Il faut se garder cependant de l'exagérer, de le répéter trop souvent. Il manque d'ailleurs dans l'édition originale et n'apparaît que dans celle de 1682.

Scène vi. — Le chantage de Cléante remet tout en place. Pour lui faire abandonner Mariane, il a fallu à Harpagon ce terrible choc du vol de la cassette. Et ceci est dans l'ordre : multiforme et

---

Anselme. — Lui, vous avoir volé?

Harpagon. — Lui-même.

Valère. — Qui vous dit cela?

Harpagon. — Maître Jacques.

Valère. — C'est toi qui le dis?

Maitre Jacques. — Vous voyez que je ne dis rien.

Harpagon. — Oui : voilà Monsieur le Commissaire qui a reçu sa déposition.

Valère. — Pouvez-vous me croire capable d'une action si lâche?

Harpagon. — Capable ou non capable, je veux ravoir mon argent.

SCÈNE VI

CLÉANTE, VALÈRE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE, HARPAGON, ANSELME, MAITRE JACQUES, LA FLÈCHE, LE COMMISSAIRE, SON CLERC.

Cléante. — Ne vous tourmentez point, mon père, et n'accusez personne. J'ai découvert des nouvelles de votre affaire, et je viens ici pour vous dire que, si vous voulez vous résoudre à me laisser épouser Mariane, votre argent vous sera rendu.

Harpagon. — Où est-il?

contradictoire, ce caractère d'homme ne présente de variétés et de changements bizarres que dans l'accessoire : sa passion maîtresse étant à peu près assouvie, il peut succomber à d'autres faiblesses, comme celle des sens. Mais qu'une catastrophe survienne, l'affectant dans le tréfonds de sa personnalité, c'est-à-dire dans son avarice, tout le reste s'évanouira. Il ne pouvait songer à la fraîche Mariane que dûment repu d'argent. Le jour où on le vole, ne fût-ce que de dix mille écus, somme considérable sans doute pour ce temps (quelque chose comme un demi-million aujourd'hui), mais

---

Cléante. — Ne vous en mettez point en peine : il est en lieu dont je réponds, et tout ne dépend que de moi. C'est à vous de me dire à quoi vous vous déterminez ; et vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette.

Harpagon. — N'en a-t-on rien ôté?

Cléante. — Rien du tout. Voyez si c'est votre dessein de souscrire à ce mariage, et de joindre votre consentement à celui de sa mère, qui lui laisse la liberté de faire un choix entre nous deux.

Mariane. — Mais vous ne savez pas que ce n'est pas assez que ce consentement, et que le Ciel, avec un frère que vous voyez, vient de me rendre un père dont vous avez à m'obtenir.

Anselme. — Le Ciel, mes enfants, ne me redonne point à vous pour être contraire à vos vœux. Seigneur Harpagon, vous jugez bien que le choix d'une jeune personne tombera sur le fils plutôt que sur le père. Allons, ne vous faites point dire ce qu'il n'est pas nécessaire d'entendre, et consentez ainsi que moi à ce double hyménée.

Harpagon. — Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

qui cependant n'est qu'une petite partie de sa fortune, il oublie Mariane aussitôt : et, tenu de choisir, il choisit naturellement les bonnes espèces trébuchantes.

Les dernières paroles de l'avare à Anselme sont généralement dites en bougonnant : intonation juste, mais insuffisante, sans « au delà ». En effet il n'y a pas que de l'humeur chez l'avare : il y a cette fausse appréciation de la situation, si fréquente chez les gens cupides, qui leur fait considérer comme toutes naturelles les demandes les plus répugnantes, et les empêche de voir la surprise ou le dégoût qu'elles provoquent. Quand Harpagon parle de l'habit, notamment, il devra s'adresser à Anselme sur le ton le plus simple, en confidence sans doute, mais ayant dans la

---

Cléante. — Vous la verrez saine et entière.

Harpagon. — Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.

Anselme. — Hé bien ! j'en ai pour eux ; que cela ne vous inquiète point.

Harpagon. — Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages?

Anselme. — Oui, je m'y oblige : êtes-vous satisfait?

Harpagon. — Oui, pourvu que pour les noces vous me fassiez faire un habit.

Anselme. — D'accord. Allons jouir de l'allégresse que cet heureux jour nous présente.

Le Commissaire. — Holà ! Messieurs, holà ! tout doucement, s'il vous plaît : qui me payera mes écritures?

Harpagon. — Nous n'avons que faire de vos écritures.

Le Commissaire. — Oui ! mais je ne prétends pas, moi, les avoir faites pour rien.

pensée : « Il va de soi, n'est-ce pas, j'ai à peine besoin de vous le dire, que vous me ferez faire un vêtement... Avec toutes mes charges, il est bien clair qu'une telle dépense excède mes moyens, etc... ». Quant au « Et moi, voir ma chère cassette », que, le plus souvent, les interprètes lancent aux étoiles, comme le « liberté » du *Misanthrope*, il gagnerait probablement à être retenu, et à sortir, sans éclat, et avec une inflexion chaude de la voix, des lèvres d'Harpagon, qui rêve amoureusement à ses louis et ses pistoles, et croit déjà les voir, les palper, entendre leur délicieux bruit de cristal et de soie.

HARPAGON. — Pour votre payement, voilà un homme que je vous donne à pendre.

MAITRE JACQUES. — Hélas ! comment faut-il donc faire? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on me veut pendre pour mentir.

ANSELME. — Seigneur Harpagon, il faut lui pardonner cette imposture.

HARPAGON. — Vous payerez donc le Commissaire?

ANSELME. — Soit. Allons vite faire part de notre joie à votre mère.

HARPAGON. — Et moi, voir ma chère cassette.

VIII

C'est dans l'esprit qui les inspire, beaucoup plus que dans leur sens propre et littéral que doivent être comprises les sommaires indications qui précèdent. Car ceux qui aiment profondément Molière et entendent en lui, comme un puissant et éternel écho, la voix grave de la France qui ne meurt pas, ceux qui y retrouvent le visage ami du passé, et y devinent aussi celui des générations qui viennent, ceux-là ne se soucient guère de l'observation plus ou moins exacte de tel ou tel détail de mise en scène. Un seul désir les anime : l'absolue sincérité de l'interprétation. Celle-ci ne vaut que si la comédie se trouve environnée d'une atmosphère telle, baignée d'une lumière si claire et naturelle, que la vie y puisse renaître et battre à coups réguliers ; que l'auteur qui sut, selon le mot si juste d'Alfred Capus (1), nous donner « la sensation directe de la vérité, la vie en mouvement et en action », soit fidèlement, intelligemment, suivi et servi. Pour que *l'Avare* cesse d'être un simple morceau de théâtre et reprenne avec la

(1) Conférence sur *Tartuffe*, Odéon, 1907.

réalité le contact, faute duquel il tourne inévitablement à la pièce de musée, ensevelie à jamais dans le mausolée d'une vitrine, il suffit de n'en pas dissimuler l'humanité, qui apparaît à tout instant mais qu'une bouffonnerie de parti pris a fréquemment éclipsée. Chaque fois qu'en cette œuvre se manifeste l'outrance foraine et que Molière semble quitter, un instant, le monde vivant, où il est maître, pour celui de la farce, de la parade, de ses prédécesseurs latins ou italiens, qu'il ne visite guère que pour ne pas mourir de faim, l'interprétation a le devoir et le droit, non certes de modifier ou de travestir quoi que ce soit, mais simplement de laisser passer sans ajouter le moindre accent ; ainsi, par une sorte d'abstention ou d'inertie voulues, elle réduira, par le jeu, à leur minimum de portée ces écarts d'un génie toujours harcelé par le temps.

Ensemble animé, palpitant d'émotion, de passion, changeant et mouvant comme les êtres qui le composent, ce chef-d'œuvre, devenu parlant pour le spectateur, sera assimilé sans effort, — au lieu d'effleurer seulement la surface de la pensée, sans y laisser de traces, — s'il est franchement placé, par l'interprétation, dans la nature, loin de l'école, loin de l'université, loin du théâtre, si le public est, à son insu, arraché à son temps et conduit dans le milieu d'Harpagon et des siens. Cette illusion, il l'a, dans le répertoire moderne, et lorsqu'il entend Pailleron, Meilhac ou Dumas, et plus

encore Brieux, Donnay, de Flers ou Bernstein, il assiste à l'action, pour ainsi dire, du dedans. Il y pénètre tout de suite, et, invisible, il erre autour des personnages quand ils sont en scène et plus encore quand ils l'ont quittée. Il connaît leurs habitudes, il pense à leur place, il les aime ou les hait autant pour les sentiments qu'il leur prête, avec une absolue certitude, que pour ceux qu'ils expriment. Or c'est ce résultat-là qu'il faut obtenir aussi pour interpréter justement Molière et *l'Avare* en particulier. Tâche délicate assurément car, dans nos pièces récentes, le spectateur court vers l'acteur et vers l'auteur. Le rideau à peine levé, il est déjà familièrement à leurs côtés et il les gêne même quelquefois ; au contraire, lorsqu'on recule dans le temps, le public, jadis ignorant, aujourd'hui ignorantissime, renâcle devant un effort à produire ; au lieu de venir à l'œuvre, il reste à sa place, glacé, distant, comme un pacha qui attend qu'on l'amuse et est décidé à vendre cher ses sourires. Par une sorte de paresse d'esprit, il se dispense de toute peine, et d'autant plus aisément que les interprètes se dispensent souvent aussi de l'inviter à en prendre. Et la comédie classique, peu à peu, s'ankylose, s'affaiblit et se dégrade.

Molière n'a que faire du concours de ceux qui lui apportent seulement l'ingéniosité du métier, ou, même, les habiletés raffinées du talent : il demande certes les deux, mais dans des âmes

vivantes, qui veuillent vivre ses œuvres plus que les jouer, qui sachent se donner à elles, comme elles se donnent, ou même mieux qu'elles ne se donnent, à la pièce du jour, quand elle va passer devant « la salle de la générale ». Alors, si l'illusion a été parfaite, l'auditoire, pourvu qu'il en ait le loisir, l'intelligence et le goût, extraira de la pièce maint enseignement et l'avarice qui enveloppe toute cette famille comme d'un nimbe sinistre le poursuivra longtemps, lui laissant cette impression diffuse et obsédante que Shakespeare est à peu près seul avec Molière à pouvoir créer et qui ressemble au douloureux sillage de la vie.

FIN

APPENDICE

LES INFLUENCES ITALIENNES DANS L'ŒUVRE DE MOLIÈRE

Sur les influences subies par Molière, sur les modèles qu'il a directement imités ou dont il s'est librement inspiré, les commentaires autorisés ne manquent pas. Les passages permettant le moindre rapprochement avec une œuvre française ou étrangère ont été recensés, analysés, comparés, et s'il reste, en ce domaine, quelque découverte à faire, il paraît dès à présent certain qu'elle ne pourra porter que sur le détail. L'influence italienne n'a pas été moins étudiée que celle de l'Espagne ou de l'antiquité et maints auteurs, dont Louis Moland (1), se sont évertués à déterminer, par de minutieuses identifications, par les examens critiques les plus serrés, la part qui revenait à l'Italie dans tels ou tels canevas, dialogue, caractère ou effet scénique. L'inventaire de ces emprunts, qui a été dressé, présente-t-il, au jour où trois cents ans ont passé sur la gloire de Molière, un bien grand intérêt? Qu'il y ait, ici, un souvenir très précis de l'Arioste, là, une réminiscence indiscutable de l'Arétin, plus loin une situation rappelant les *Case Svaliggiate*

(1) *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867, Didier et Cie.

ou la *Cameriera Nobile*, que nous importe aujourd'hui ! Le résultat est acquis, le travail de pure érudition achevé, le débat clos ; il n'y a plus aucun doute sur le point de savoir si *l'Etourdi* et *le Dépit amoureux* sont bien de brillantes adaptations de *l'Inavertito* de Beltrame et de *l'Interesse* de Nicolo Secchi ou si *Don Garcie* de Navarre est autre chose que l'insipide traduction de l'insipide pièce de Cicognini les *Gelosie fortunate del prencipe Rodrigo*. Ce qui peut encore offrir, semble-t-il, quelque attrait, c'est la recherche des raisons qui ont conduit Molière, peut-être à son insu, à s'engager dans la même voie que les Italiens, à leur emprunter des idées de théâtre, et, en un sens, à collaborer avec eux sans le vouloir ; c'est aussi l'étude des caractéristiques, très particulières, de cette imitation italienne aux différentes périodes de sa vie.

De quelque façon qu'on les considère, les affinités et les ressemblances qu'on découvre entre certaines comédies de Molière et certaines pièces italiennes de la même époque, ou antérieures, ont tous les aspects de l'accidentel. Rien ne trahit, chez l'auteur français, l'intention ou le système. Le choix du modèle paraît aussi fortuit que les traces sur l'œuvre sont superficielles, et tout porte à croire que cette imitation, pourtant étendue et prolongée, résulte plus d'un concours de circonstances et d'un ensemble d'intérêts que d'un propos délibéré. Lorsqu'en 1658 l'Illustre Théâtre arrive à Paris avec son jeune chef de trente-six ans, après treize ans d'une vie hasardeuse, parfois prospère, et plus souvent misérable, l'italianisme est à la mode partout, et depuis longtemps déjà ; à la cour, à la ville, au théâtre, aux ruelles, on respire un air d'Italie. Depuis la régence de Marie de Médicis, le goût de l'étranger, que l'effondrement de la Ligue et le règne du plus français des rois avaient fort atténué, se manifestait à nouveau : on avait vu les Italiens au

gouvernement, tantôt funestes comme Concini, tantôt serviteurs émérites du royaume comme Mazarin, qui vivait encore : et le mouvement littéraire inauguré par l'hôtel de Rambouillet n'avait-il pas eu pour inspiratrice, en Catherine de Vivonne, la fille d'une patricienne romaine? La société précieuse ne s'était pas moins férue du Tasse et de son *Aminta*, de Guarini et de son *Pastor Fido* que de l'Espagnol Montemayor, dont la *Diane* est d'ailleurs une œuvre de sentiment tout à fait italien. La présence fréquente d'acteurs italiens dans nos provinces du Midi, même jusqu'aux bords de la Loire (n'avait-on pas vu les Gelosi eux-mêmes, la meilleure compagnie d'Italie, à Blois en 1576?) et, à Paris, sur des scènes que le roi soutenait de ses subsides (1) impliquait de la part du grand public la connaissance de l'italien. Non pas une connaissance superficielle, une vague teinture, comme l'est, par exemple, aujourd'hui, en France, la connaissance de l'anglais, langue qui n'est vraiment familière qu'à une élite peu nombreuse, mais un savoir approfondi et assimilé. Actuellement, à Paris, une troupe anglaise, même subventionnée, jouant toute une saison, ne pourrait subsister matériellement.

Au temps de Molière, au contraire, un théâtre italien, jouant en italien, attirait des foules considérables : et quand Molière mettait des couplets entiers d'italien, ou d'une sorte de jargon ressemblant à l'italien à peu près autant que le latin de la Cérémonie à celui de Cicéron, dans la bouche des médecins grotesques de *Pourceaugnac*, des musiciens qu'on voit au cinquième acte du *Bourgeois*, ou du Polichinelle et de la Vieille au premier intermède du *Malade*, il était certain d'être compris de son public

(1) Au moment où les Italiens partagent le Palais-Royal avec Molière en 1661, ils reçoivent 15 000 livres de pension, sans compter les suppléments qui leur étaient assurés pour leurs déplacements à Versailles, Saint-Germain, etc.

et certain aussi que ce public accepterait sans surprise que l'auteur se mît à rimer soudain en une langue autre que le français. C'est qu'aux époques où leur épanouissement littéraire est en cours, les peuples cherchent volontiers chez ceux de leurs voisins dont la floraison intellectuelle fut antérieure, une sorte d'encouragement, de conseil, d'appui, qui, d'ailleurs, n'entraîne pas forcément l'imitation. C'est là le phénomène qui s'est si souvent produit en Europe et qui explique, par exemple, le crédit littéraire de l'Italie en France au dix-septième siècle, l'empire de la langue française dans le monde entier au dix-huitième, et la vitalité, en Russie, jusqu'au bolchévisme, et même pendant quelque temps au début de ce régime, d'un théâtre exclusivement français.

Était-il possible au nouveau venu, arrivant de Rouen et venant au Louvre en 1658 jouer *Nicomède* devant le roi, de résister à un tel courant? Sans doute : mais alors, quel que fût son génie, son échec à Paris était probable. La nécessité le poussait à se conformer au goût du jour, pour vivre, d'abord. Et peut-être acceptait-il cette obligation sans autre crainte, ayant confusément le sentiment qu'il ne tarderait pas à s'affranchir de ces chaînes, et d'autant plus aisément qu'il aurait d'abord affecté de s'en charger de bon gré. Dans sa course errante à travers Gascogne, Guyenne, Angoumois, Limousin, Languedoc, Comtat Venaissin, Dauphiné, Normandie, il avait déjà adapté maints impromptus et canevas de commedia dell'arte suggérés par des camarades italiens rencontrés au hasard des étapes. Il avait appris, dans le Midi surtout, à se soumettre aux fantaisies des populations, friandes d'improvisations de tréteaux, rappelant plus la parade de foire que la vraie comédie ; et comme, en cet art-là, les Italiens étaient passés maîtres, Molière, pour être assuré de ne pas jouer, dans les petites villes sournoises et peu accueillantes, sur une place publique

vide ou dans une grange déserte, s'était approprié leurs procédés. Lorsque la piètre représentation de *Nicomède* donnée à Louis XIV en 1658 lui fait pressentir un complet insuccès, c'est au *Docteur amoureux*, petite farce à l'italienne, dont « il régalait les provinces », comme il dit lui-même, qu'il a recours pour dérider le souverain. Provisoirement sauvé, il est appelé à jouer au Petit-Bourbon, occupé par les comédiens italiens, qui sont invités à partager ce logis avec lui. Qu'on se représente ce jeune auteur-acteur-directeur encore peu connu, auquel la protection de ce roi de vingt ans venait d'échoir par miracle, placé tout à coup, avec ses humbles compagnons, encore tout las de leur immense randonnée, à côté d'une troupe renommée, riche et toujours applaudie : car sur ce théâtre s'étaient déjà succédé les meilleurs artistes d'Italie.

Les Gelosi, que dirigeait Flaminio Scala, fameux comédiens dell'arte, y avaient joué de façon intermittente depuis le règne de Henri III et attiré de très nombreux auditoires ; les Fedeli étaient venus ensuite, puis Beltrame, puis en 1645 la compagnie de Giuseppe Bianchi (Spezzafer) avec Tiberio Fiurelli (Scaramouche), Domenico Locatelli (Trivelin), Brigida Bianchi, fille du directeur (Aurelia), et cinq ou six autres acteurs ou chanteuses. Cette même troupe, après la Fronde, revint en 1653, augmentée de trois ou quatre nouveaux artistes parmi lesquels Turi, de Modène (Pantalon). Ce sont là les rivaux avec lesquels Molière devra se mesurer : rivaux redoutables par leur ancienne réputation et par de récents triomphes, dus surtout à Fiurelli, qui avait une façon de génie dans la commedia dell'arte. Au moment où, sans autre passé de théâtre que ses petits succès de Pézenas, de Montpellier ou d'Agen, Molière s'installe à côté d'eux, ils viennent de réaliser de magnifiques recettes en 1657 avec le *Convitato di Pietra* d'Onofrio Giliberti di Solofra, arlequinade burlesque, jouée en

commedia dell'arte sans texte appris. A ce *Convié de Pierre* avait succédé le 20 mars 1658 une féerie, *Rosaure, impératrice de Constantinople*. La perspective d'être, dès son premier début, entièrement éclipsée par de tels concurrents ne devait guère encourager la jeune troupe française. Elle pouvait redouter, de ce fait, de singuliers mécomptes financiers : Molière venait de payer aux Italiens 1 500 livres pour sa contribution aux dépenses communes et il était essentiel que les représentations des lundi, mercredi, jeudi et samedi qui lui étaient réservées produisissent immédiatement de fructueuses recettes. Or, quand un directeur de théâtre a des inquiétudes d'argent, il est rare qu'il se lance dans l'inconnu : il cherche son salut dans une « reprise » sûre. Molière, outre ses farces simplement traduites comme *le Médecin volant* (*Il Medico volante*), apportait de sa longue tournée deux pièces adaptées de l'italien : *l'Etourdi* et *le Dépit amoureux*, représentés l'un en 1653 à Lyon, l'autre en 1656 à Montpellier. Il s'empressa de les donner au Petit-Bourbon, se garantissant de la sorte contre le risque de surprendre le public — ce qui exige, pour le moins, une trésorerie aisée — et s'insinuant adroitement dans ses bonnes grâces en lui offrant, sous une pièce française, deux sujets italiens qu'il connaissait et par lesquels il comptait bien se le concilier.

C'est ainsi que jusqu'en juillet 1659, époque où les Italiens quittent Paris, Molière accoutume progressivement les spectateurs à ses façons et à son jeu. Nécessité matérielle ou calcul? L'un et l'autre sans doute, et probablement sans qu'il en ait eu proprement conscience. Mais le résultat est là : après avoir insensiblement conquis son public en le conduisant dans des voies connues, ou du moins que ce public croit lui être familières, soudain, sitôt ses rivaux partis, le 18 novembre 1659, il affiche les éblouissantes *Précieuses*, françaises entre toutes,

chef-d'œuvre qui appartient intégralement à Molière, car les prétentions de l'abbé de Pure ne méritent même pas l'examen. Et la foule, qui se délectait encore aux romans de Scudéry et de La Calprenède, la même foule acclama cette satire géniale qui frappait à mort la préciosité. Molière arrivait à ses fins : il imposait ses idées et ses doctrines. L'élan est maintenant donné : l'école italienne lui a permis de s'installer en maître à Paris. Dès lors, il s'affranchira d'elle de jour en jour, sans que, pourtant, elle cesse de recueillir à ses côtés des succès qui compromettent parfois sa situation en faisant le désert chez lui.

Lorsqu'en 1662, passant du Petit-Bourbon, qu'on démolit, au Palais-Royal, il y retrouve des Italiens, il se résout encore à céder, ou paraître céder, à l'engouement du public. Ce fut, hélas, une des caractéristiques de son douloureux destin : toutes les fois que, la chance le favorisant, il semble assuré de pouvoir librement s'abandonner à cette inspiration qui le tenaille depuis le jour où il quitta la maison de Poquelin pour le théâtre, un empêchement surgit : aux débuts, c'est la faillite de l'Illustre-Théâtre et la prison du Châtelet ; pendant le voyage à travers la France, c'est la nécessité urgente de la subsistance quotidienne ; revenu à Paris, ce sont les fantaisies de ses innombrables maîtres, tous également autoritaires et exigeants ; c'est le roi qui demande, en quelques jours, et quel que soit le travail en cours, que tout s'interrompe pour que son auteur favori lui apporte ballets, divertissements, scénarios de fêtes, comédies, etc. ; ce sont les personnages de la cour, la princesse Palatine, le grand Condé, Fouquet, qui ne se montrent guère moins tyranniques ; c'est, enfin, son public qui assiège le théâtre les jours où l'on y voit Scaramouche et Trivelin et qu'on a quelquefois peine à y retenir lorsque c'est le tour de la troupe française. Et c'est ainsi que Molière, fragile de santé, à la poitrine délicate, et probablement affaibli

par la vie de misère et de labeur qu'il avait déjà menée, se consume, de 1658 à sa mort, en une activité dévorante, courant du Palais-Royal aux résidences souveraines ou princières, obéissant sans se lasser à tous les ordres qu'il reçoit et que tout autre eût jugés inexécutables, répondant à tout, contentant tout le monde et trouvant le temps, dans les fugitifs et minimes intervalles qui séparent ces absorbantes occupations, d'écrire *le Misanthrope*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *le Bourgeois*, *le Malade*, comme s'il n'eût pu résister à l'impérieux appel de son génie. Après l'absence de trois ans que fit Fiurelli de 1667 à 1670, la foule, dès son retour, s'écrasa au Palais-Royal pour acclamer le comédien italien ; le lendemain, pour les Français, la salle était vide. Pour des artistes qui jouaient *le Bourgeois Gentilhomme!*

La même incompréhension poursuivra Molière jusqu'à sa mort : le monde entier s'émerveille aujourd'hui de son œuvre et les tours de Scaramouche sont plus qu'oubliés, de ce Scaramouche auquel, pourtant, non contents de l'applaudir jusqu'à l'ovation, les contemporains accordèrent le suprême honneur d'une sépulture solennelle dans la nef de Saint-Eustache, le 8 décembre 1694. Alors que, vingt ans plus tôt, les funérailles religieuses avaient failli être refusées à Molière dont le corps, grâce à l'intervention du roi, était conduit de nuit, en cachette, au cimetière Saint-Joseph, sans cérémonie à l'église ! Peut-être commettons-nous aujourd'hui, au reste, des injustices analogues. Et maint cinéma s'emplit pendant que la pure littérature ruine des directeurs de goût. Voyant que le public préférait à ses pièces les bouffonneries et les arlequinades, le divin Contemplateur se permit encore quelques concessions et l'on s'explique alors que l'admirable *Bourgeois* tourne, vers la fin, à la farce. La mascarade turque ramena les spectateurs et la troupe de Molière put réparer ses pertes d'un jour. Molière savait, il voyait, et l'exemple

des Fiurelli, Biancolelli, Locatelli, Turi, etc., le lui confirmait constamment, que farces et ballets à l'italienne menaient sûrement à la gloire, à la fortune. Le roi, lui-même, qui aima tant Molière, faisait fort peu de différence entre lui et les Italiens et la célèbre repartie de Boileau donne à penser qu'il l'aimait sans bien le comprendre. Et cependant, quand il était si facile de s'assurer, dans ce genre inférieur, les plus magnifiques profits, Molière, encore qu'il consentît, de-ci de-là, à écrire quelques bouffonneries, pailletées des étincelles du génie, demeura, au risque de perdre la partie, fidèle à son idéal artistique. Peut-être cette parade foraine, où il rivalisait avec des mimes de talent (et parfois avec gaucherie — à l'opinion de son public balourd et borné —), n'était-elle pour lui, quand il y travaillait le soir, dans le silence de son logis cossu, où le représente le portrait de Mignard gravé par Colin, que la corvée du pain quotidien, du pain nécessaire à ces « cinquante pauvres diables qui n'ont que leur journée pour vivre », comme il disait, et pour lesquels, au soir tragique du 17 février 1673, il s'obstina à jouer, à jouer jusqu'à en mourir.

Superficielle et accidentelle, l'imitation des Italiens chez Molière fut surtout le résultat de la nécessité, et d'une nécessité à laquelle il était d'autant plus aisé de se soumettre que la mode était sous ce rapport impérieuse et solidement établie. De plus, chez un auteur perpétuellement harcelé, elle avait le grand avantage de permettre un travail rapide et dont, au point de vue matériel, le rendement était excellent. Rien donc qui rappelle par exemple l'influence de Shakespeare sur le romantisme français ou de l'antiquité grecque sur un André Chénier : aucune de ces assimilations d'un génie par un autre qui colorent une œuvre en entier et la dépouillent inévitablement, si haute qu'elle soit, de tout ou partie de son originalité.

Teinté parfois d'italianisme par mode, intérêt ou désir d'aller vite, Molière redevient exclusivement, éperdument français, dès qu'il s'abandonne à lui-même. Les diverses formes que prend chez lui l'imitation italienne l'attestent à l'évidence. Tantôt directe et presque littérale, véritable traduction, tantôt plus libre, sorte d'adaptation, tantôt simple réminiscence qui traverse une comédie ou une scène, comme un motif court à travers une symphonie, de quelque manière qu'elle se manifeste, jamais elle n'asservit l'auteur. S'agit-il de quasi-traductions, comme *l'Etourdi* ou *le Dépit amoureux*, une simple comparaison entre les deux textes, pour *l'Etourdi* surtout, permet de reconnaître l'incomparable aisance avec laquelle Molière élève le modèle, le rend, pour ainsi dire, diaphane et ailé. Car c'est ainsi qu'il « traduit » : ne pourrait-on pas dire aussi qu'il a traduit Plaute dans *Amphitryon?* Qui oserait, pourtant, mettre en parallèle la rare merveille qu'est la pièce française et la lourde facétie du poète latin?

Dans l'adaptation, autre mode employé par Molière, la géniale transmutation s'opère plus étonnamment encore, que ce soit dans le *Ritratto*, devenu ce petit bijou qu'est *Sganarelle*, ou dans le mystérieux et immense *Don Juan*, inégal, tour à tour ennuyeux et sublime, verbeux et concis, souvent au-dessus de Shakespeare et parfois au-dessous de Campistron, et où, fort heureusement, ne se retrouve guère le *Convitato di Pietra*, avec les plaisanteries d'Arlequin brandissant sa lanterne, les bastonnades ou pugilats de Pantalon, les lazzis sur les grenouilles, les cochons et les mouches, et l'huile de la lampe dans la salade !

Quant à ce travail inconscient qui s'est produit chez Molière et l'a conduit seulement à s'inspirer d'une situation, d'un fragment de dialogue, d'un trait de caractère empruntés aux Italiens, on en retrouve la trace un peu

partout dans son œuvre. Ici c'est une plaisanterie, là un jeu de scène, ailleurs une intrigue ou un dénouement. Ces reconnaissances ahurissantes, celles de *l'Ecole des Femmes*, de *l'Avare*, des *Fourberies*, ces ruses enfantines, billets qu'on découvre, portraits qu'on confond, nouvelles fausses qui arrivent à point nommé pour « faire éclater » l'innocence, l'imposture ou la cupidité, ont le plus souvent dans la comédie italienne un antécédent qui se retrouve facilement. D'autres réminiscences, moins apparentes, ne se révèlent qu'à l'étude : elles étaient inévitables chez un auteur qui vivait journellement, avec les Italiens, dans « une étroite familiarité », dit Palaprat, et qui ne pouvait manquer de ressentir, de quelque manière, les effets de ce voisinage. Cette cohabitation de Molière et des Italiens a même fini par égarer les commentateurs qui ont voulu à tout prix découvrir à toutes les scènes, à toutes les répliques, un modèle italien : l'analogie d'un mot leur suffit parfois pour faire étalage de leur érudition : parce que, dans la farce du *Français logé à l'hôtellerie du Lombard*, de Giorgio Alione (1624), l'hôtelier, au lever du rideau, additionne ses profits et compte « cinque per cinque venti-cinque », on a voulu soutenir que Molière avait trouvé chez cet auteur le monologue du *Malade!*

Ces différents aspects de l'imitation italienne chez Molière, qui est tour à tour directe, libre ou inconsciente, correspondent assez étrangement à l'ordre chronologique de ses pièces. Celles qu'il a traduites appartiennent au début de sa carrière dramatique, de 1653 (*l'Etourdi*) à 1661 (*les Fâcheux*) ; les imitations vont ensuite se raréfiant et deviennent moins complètes, comme si l'auteur se souciait de moins en moins d'une tutelle qu'il crut un instant nécessaire ; à la fin de la vie de Molière ce n'est plus qu'un souvenir intermittent et passager. Or, la camaraderie de Molière avec les comédiens italiens explique dans une certaine mesure ces variations de

l'influence italienne sur son œuvre. On assiste, semble-t-il, à une collaboration de métier : on se communique un scénario, on s'emprunte un effet réussi, comme on se prêterait un décor ou un costume. Car l'influence s'est exercée aussi dans l'autre sens, on ne saurait l'oublier : *le Triomphe de la médecine*, comédie italienne de 1674, n'est qu'une copie fort indigente du *Malade*, assaisonnée des bastonnades et de ces « singeries agréables », comme dit Gherardi, dont ne pouvait se passer la scène où jouait Arlequin. Ainsi se manifestait le changement de niveau et, en quelque sorte, de plan, que subissait l'œuvre, soit qu'elle allât des Italiens à Molière, soit qu'elle revînt, de Molière, vers eux. Ce que Molière comédien leur empruntait ne fut guère autre chose que ce que les Italiens comédiens lui prirent par la suite : des artifices de métier, quelques « ficelles » : la radieuse vision qui s'abritait derrière des apparences parfois anodines, et qu'on est tenté de trouver trop accessibles, demeure étrangère à ses émules.

Habile à se concilier, dès l'abord, des auditoires fantasques, et parfois revêches, Molière les séduit en leur laissant croire qu'ils entendent encore, avec lui, leur chanson préférée, la même que leur chantent depuis tant d'années les Trivelins et les Scaramouches. Mais il use de ce subterfuge sans en être dupe et on le retrouve seul maître de son inspiration dès que, par un trait aigu et profond, souvent par un seul mot, se dégage d'un caractère ou d'une situation l'élément éternel, dès que le comique se grandit en vaste observation humaine, que l'outrance se mue en lyrisme, la farce en épopée, la facétie en esprit, et qu'une souveraine et libre fantaisie allège et stylise les bouffonneries les plus épaisses. Que sont, au prix de ces envolées, les chicanes matérielles de l'affabulation ! Molière s'y intéresse à peine et rit lui-même avec le spectateur de voir réapparaître toujours, et si

à propos, quelque Enrique retour d'Amérique, ou tel négociant napolitain échappé d'un naufrage et qui retrouve ses enfants. Le dessin dramatique, et, comme le génie de Musset l'a si merveilleusement compris, l'intrigue « enlacée et roulée en feston », ne passionne guère Molière : c'est la charpente de la pièce, dont on ne peut se passer sans doute, mais qui n'a pas beaucoup plus d'importance à ses yeux que telle ou telle autre question matérielle, fût-ce celle du local ou du prix des places, qui sont essentielles aussi, en leur genre.

Ce qui le retient et le fascine, c'est le jeu miroitant et divers des passions, des penchants et des appétits, le heurt inattendu des caractères, les travers des mœurs, les ridicules des modes et la poignante cruauté des égoïsmes humains en conflit dans la famille et dans la société. Tout ceci il ne l'a trouvé ni chez Arlequin, ni chez Isabelle. Il leur a pris sans doute les hilarants « buon di, buon di, buon di », ou les « pigliate questo serviziale » de *Pourceaugnac;* mais ce qu'il leur doit surtout c'est un tour de main, une certaine pratique scénique qui permet de faire une exposition rapide et vive, de peupler le dialogue de jeux de scène plaisants et inattendus, d'imprimer à la représentation un mouvement franc et continu. Riches d'une tradition comique déjà ancienne et créateurs d'une forme dramatique qui réalisait une heureuse transition entre l'acrobatie foraine et le spectacle ordonné, les Italiens ont contribué à l'instruction, chez Molière, du professionnel de la composition et de l'interprétation. Ils n'ont rien enseigné au philosophe, au penseur, au psychologue, dont le génie dépassait manifestement leurs humbles talents. L'imitation des Italiens n'a ainsi, chez Molière, donné naissance qu'à des œuvres de second plan : car dans les grandes comédies, le souvenir du modèle italien, lorsqu'il y en eut un, est si vague, si intermittent, qu'il faut une

sorte de recherche exégétique pour le découvrir. *L'Ipocrito* de l'Arétin ou *la Mandragore* de Machiavel ne sont apparents dans *Tartuffe*, et par instants, que pour l'érudit, et c'est une plaisanterie sans écho que le prétendu parallèle entre *Bernagasso* et *l'Imposteur* car celui-ci domine de sa taille les lettres de tous les temps et de tous les pays, comme *Hamlet*, *Don Quichotte* ou *Faust*.

Les charmants pantins de la Comédie Italienne ont égayé le Théâtre de Molière, où se sent toujours l'affleurement d'un sanglot, de leur couleur, de leurs puériles gambades, de leurs tours, et de tous ces lazzi dont la foule d'alors n'admettait pas qu'on la privât. Et qu'eussent-ils pu lui donner de plus? Du savoir? Hélas, ils n'en avaient guère plus que les clowns de nos cirques. L'élève des vieux régents du collège de Clermont, le disciple de Gassendi, le traducteur de Lucrèce, le familier de Rabelais ne pouvait s'attendre à trouver chez eux de quoi apaiser sa soif de science. Car quel magnifique pressentiment d'un savoir sûr, précis, et rafraîchissant parce qu'il apporte la vérité, dans cette innombrable satire des esculapes bornés et prétentieux, des pédants bavards, des « sots savants », de l'ignorance dans sa manifestation la plus funeste aux hommes, de tous les Pancrace, Marphurius, Trissotins et Purgons! Il semble que Molière ait confusément aspiré à une science que les âges suivants ont seuls commencé à apercevoir et que nous balbutions encore.

Faute de savoir, Molière devait-il s'attendre à recevoir quelque inspiration de ses rivaux en ce qui touche l'étude des caractères? Mais leur théâtre à formes fixes où les types ne varient pas, et où l'intrigue scénique varie à peine, excluait nécessairement toute peinture de milieux sociaux divers. La satire des mœurs, la ridiculisation des vices, les échappées audacieuses sur un monde nouveau, intuitivement mais clairement entrevu, toute

cette construction étonnante d'un univers de vie, de rire et de douleur que l'esprit humain a si rarement réalisée, demeuraient étrangères aux Gelosi, Fedeli et autres virtuoses du tréteau.

Restait la poésie. Dans ce voyage imaginaire vers l'Italie, Molière allait-il la rencontrer? Quels envols contenaient les œuvres d'un Cicognini, d'un Beltrame, d'un Secchi, d'un Solofra, ou les canevas de la commedia dell'arte? Le poétique génie de « la terre maternelle et douce aux anciens dieux » n'était point avec eux ; y eût-il été que Molière ne l'eût peut-être point senti. Car Molière n'est point un poète. Il a sans doute écrit en vers un grand nombre d'ouvrages parce que telle était la coutume de son temps : vers charmants, le plus souvent, admirablement scéniques, souples et aisés mais où manquent la poésie, le rêve, l'enchantement. Sa langue poétique est, au théâtre, d'une richesse et d'une valeur presque uniques : mais n'est-ce pas, en quelque façon, comme dit le Cléante du *Malade*, une « prose cadencée », qui se maintient au tranquille niveau de la raison et ignore les divins délires? Ce qui n'exclut, il va sans dire, ni la véhémence, ni l'audace, ni ces extraordinaires et rapides évocations de l'imprévisible qui seront l'éternel émerveillement des hommes. Mais du charme et des harmonies de Racine, de l'héroïque grandeur de Corneille, des grâces fraîches de La Fontaine, nulle trace ; et rien non plus qui rappelle les éblouissantes gemmes du seizième siècle ou les emportements rythmés du romantisme. La muse de Molière paraît trop sensée, trop solidement balancée, pour s'abandonner à la griserie du chant poétique ou pour se complaire en de vaines, mais délicieuses songeries : elle se soumet, par mode, et avec une agréable facilité, à la discipline métrique, sans s'aviser que cette discipline n'est guère à la poésie que ce que la technique des instruments est à la musique, un véhicule, un moyen.

Qu'on l'incarne en Henriette ou en Elmire, on verra toujours son visage rayonner d'intelligence et ses yeux briller d'un regard clair et franc : mais, ni l'amour que ces charmantes Françaises conçoivent sans roman, ni la fidélité qu'elles observent sans amour, ni la loi naturelle qu'elles suivent sans mystère, ne les entraînent aux folles exaltations de l'imagination. Tout en elles est paisible, ferme, mesuré comme un fin paysage de France aux contours nets, aux horizons purs et limpides, et dont la séduction est faite de proportions heureuses, de teintes modérées, d'équilibre et d'eurythmie.

Comme nous voici loin de l'Italie ! du pays où la poésie a pénétré toutes choses et où, à proprement parler, tout chante, la voix, le mot, la phrase, le vers, la langue, les Lettres tout entières ! où le rythme habite chaque parole, où la couleur pare chaque expression, où les sons semblent se poursuivre et s'enchaîner comme de délicats arpèges courant à travers une mélodie, où un rapport si étroit relie la terre et l'homme, le présent et le passé, qu'on ne sait plus, en vérité, après qu'on l'a ressentie, d'où est née l'émotion artistique. L'Italie laisse ceux qui l'ont aimée sous l'empire d'un charme indéfini, et, dans la suave rêverie où on l'évoque, on n'analyse plus l'impression éprouvée : elle vint peut-être de la gloire de tel crépuscule rose sur l'Apennin, ou d'un grave appel de Palestrina, ou d'une strophe de Dante, ou de quelque méditation du saint poète d'Assise. Sous ces génies divers, comme sont divers aussi les aspects de cette nature sans égale, gît une même beauté. Or de tout ce lyrisme, de cette vie, ardente dans le mysticisme ou le désir, la prose de Molière est tout à fait éloignée. Ici l'outrance, l'éclat, le multiple coloris de l'arc-en-ciel en même temps que l'attrait le plus féminin ; là, une sobriété savoureuse, des nuances fines, un langage riche de significations étagées, pour ainsi dire, les unes accessibles à l'auditeur

le plus distrait, les autres réservées au lent travail de la pensée sur elle-même, — et surtout l'observation aiguë, pénétrante, définitive d'une humanité dont on croit qu'elle passe, mais dont l'auteur ne garde que ce qui ne doit point passer.

C'est que Molière a connu et imité « des Italiens » sans connaître l'Italie. Auprès de Scaramouche ou de Dominique, de Trivelin ou de Pantalon, il ne pouvait trouver l'âme de la divine fille de Virgile. Elle ne demeurait point avec ces amuseurs naïfs d'un public sans culture, aussi éloignés de la pure et grande tradition des Lettres Italiennes que pourrait l'être aujourd'hui de l'art dramatique d'un grand pays, un spectacle de cirque, de sport ou de cinéma. Il n'y rencontra pas davantage cette langue admirable qui est comme le chant de la Méditerranée, et ce qu'il paraît en avoir retenu ne saurait rappeler, par ses burlesques sonorités et ses extravagants barbarismes, l'exquis murmure du parler de Toscane sortant d'une bouche romaine. Comme ces astres errants dont la subtile robe gazeuse s'enflamme au contact d'autres atmosphères et sabre le ciel noir d'un sillage de lumière, ainsi l'œuvre de Molière, en passant près de la farce italienne, s'est comme irisée un instant des bigarrures d'Arlequin, couleurs délicates mais éphémères, légères comme la blanche poudre qui enfarine Pierrot et qui tombe, masque inutile, dès que ces marionnettes s'envolent, au bout de leurs fils, vers les frises du théâtre. Et tandis que disparaissent leurs silhouettes inanimées, la scène se remplit peu à peu d'êtres qui vivent et palpitent, qui souffrent et rient, et qui parlent sans apprêt, sans « style figuré », et comme « parle la nature ».

Des Italiens à Molière l'influence est, somme toute, e métier, et l'emprise sur une partie de l'œuvre demeure oute professionnelle. Littérairement, elle se laisse à eine entrevoir : on ne retrouve rien qui rappelle l'Italie

dans le désespoir d'Alceste, dans la tragédie de *Tartuffe*, ou dans ces innombrables audaces de pensée qui, chez Molière, laissent à toutes les pages le lecteur ébloui et confondu. Pour que son contact avec l'Italie produisît autre chose qu'une juxtaposition de hasard à la suite de laquelle les œuvres déteignent forcément les unes sur les autres, pour qu'une pénétration fût possible, il eût fallu que Molière rencontrât, du côté italien, au lieu de quelques bateleurs adroits, un auteur de même classe que lui, une flamme à laquelle la sienne pût s'unir en titanesques flambées comme à celle de Shakespeare celle de Hugo. Mais, même alors, la fusion ne se serait probablement pas opérée. Représentatif du caractère français, Molière ne pouvait subir une influence extérieure qu'à la façon d'un stimulant passager : la surabondante richesse de la veine nationale aurait toujours étouffé en lui l'inspiration étrangère. S'il eût connu l'Italie, il ne s'en fût sans doute pas assimilé l'esprit, très différent du sien : et ce qu'il en a aperçu, de loin, dans le pâle reflet qu'en apportaient, sous le ciel bleu-gris de l'Ile-de-France, les comédiens dell'arte, n'est peut-être entré dans son œuvre, d'une manière d'ailleurs tout adventice et artificielle, que parce que le génie artistique d'un autre peuple n'y faisait point sentir sa présence.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS	1
Tradition et tradition	1
— — I	5
— — II	14
— — III	29
— — IV	39
— — V	67
— — VI	82
Le sens second dans Molière	87
— — I	89
— — II	95
— — III	103
— — IV	139
La pluralité des décors dans *Tartuffe, le Misanthrope* et *les Femmes Savantes*	165
Remarques sur l'interprétation de *l'Avare* I	205
— — — II	236
— — — III	262
— — — IV	292
— — — V	313
— — — VI	340
— — — VII	365
— — — VIII	384
APPENDICE : Les influences italiennes dans l'œuvre de Molière	389

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 29194.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

JUIL 11 1979
JUL 09 '79
JUN 19 '85
19 JUN '85
OCT 03 1986
OCT 07 1986
DEC 02 1987
14 DEC. 1993

11 DEC. 1992
29 NOV. 1996
DEC 13 1996
DEC 02 1996
NOV 14 1999
DEC 03 1999
DEC 06 1999
MAR 23 2000
APR 10 2000

APR 10 2000
NOV 30 2000
MAR 21 2007
MAI 09 2007
FEB 25 2008
FEV FEB 2008

CE

a39003 002192432b

PQ 1860 .A7 1865
ARNAVON, JACQUES.
NOTES SUR L.INTERPRETA